

N.S. a. LV nn. 1-2

GENNAIO-DICEMBRE 2002

SICVLORVM GYMNASIVM

**RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA**

**Studi d'Italianistica
per Paolo Mario Sipala**

promossi da

Nicolò Mineo, Guido Nicastro,
Giuseppe Savoca, Sarah Zappulla Muscarà



**FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
UNIVERSITÀ DI CATANIA**

2002

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Comitato direttivo

Proff. GIUSEPPINA BASTA DONZELLI, BIAGIO LONGHITANO,
PAOLO MANGANARO, NICOLÒ MINEO, SALVATORE S. NIGRO, SALVATORE PRICOCO,
FRANCESCO ROMANO, MARGHERITA SPAMPINATO, MARIA DORA SPADARO

Redazione

ANTONINO M. MILAZZO, SALVATORE CLAUDIO SGROI

N.S. a. LV nn. 1-2

Gennaio-Dicembre 2002

Sommario

Studi d'Italianistica per Paolo Mario Sipala

curati da

Sarah Zappulla Muscarà

Giuseppe Bonaviri, <i>L'azzurrità della scrittura di Paolo Mario Sipala</i>	11
Pietro Mazzamuto, <i>Lo «status vie» del tempo di Dante</i>	15
Giuseppe Petronio, <i>Machiavelli uno e trino</i>	33
Gisella Padovani, <i>Donne, chiostri e sepolcri nell'età barocca: l'Inferno monacale di Arcangela Tarabotti</i>	39
Grazia Pulvirenti, <i>Nel giardino di Belriguardo. Il mito dell'artista roman- tico nel Torquato Tasso di Goethe</i>	53
Gaetano Compagnino, <i>Su alcuni aspetti della cultura letteraria in Sicilia fra Sette e Ottocento</i>	75
Michele Dell'Aquila, <i>Manzoni e il pubblico</i>	103
Nicolò Mineo, <i>Teoria e critica del romanzo: realtà e prospettive</i>	119
Franco Musarra, <i>Leopardi e Piccolo</i>	131
Rita Verdirame, <i>Capranica, Tarchetti, Ghislanzoni e la storia di una don- na brutta</i>	145
Maria Cristina Uccellatore, <i>Giosuè Carducci: parole e temi in Rime nuo- ve, Odi barbare, Rime e ritmi</i>	175

N.S. a. LV nn. 1-2

GENNAIO-DICEMBRE 2002

SICVLORVM GYMNASIVM

**RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA**

**Studi d'Italianistica
per Paolo Mario Sipala**

promossi da

Nicolò Mineo, Guido Nicastro,
Giuseppe Savoca, Sarah Zappulla Muscarà



**FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
UNIVERSITÀ DI CATANIA**

2002



Paolo Mario Sipala

*a Concetta,
Laura, Carminella, Floriana*

**Studi d'Italianistica
per Paolo Mario Sipala**

curati da
Sarah Zappulla Muscarà

Giuseppe Bonaviri

L'azzurrità della scrittura di Paolo Mario Sipala

Ogni gruppo etnico ha delle caratteristiche somatiche che dipendono in primo luogo dalla miscelazione negli scambi del DNA che si è verificata in esso.

Altrettanto, ogni singolo soggetto – uomo o animale che sia o uccello – ha una fisionomia ‘particolare’ che lo contraddistingue anche da un parente intimo.

Di Paolo Mario Sipala ricordo – come suo elemento somatico personale – gli occhi di un azzurro molle, dolce, direi ‘marino’. E, da un punto di vista psichico, un suo riserbo quasi ‘bambino’, un desiderio sotteso di ridursi e rimpicciolirsi per non essere notato. Traspariva in modo particolare dal modo di abbassare le palpebre quando qualcuno parlava con lui (curiosamente simile a quel timido abbassar di palpebre di mio padre) quasi volesse celare, per pudore, i suoi pensieri e le reazioni emotive immediate.

Una delle tre figlie ha derivato, dai geni che modellano gli occhi, lo stesso colore azzurro delle iridi del padre.

Insomma, il primo impatto con lui si aveva essenzialmente attraverso la piccola macchia mobile azzurra dei suoi occhi. Anche un distratto osservatore se ne accorgeva. E in questa macchia azzurra c'era la trepidazione di uomo schivo, pensoso, discreto.

Può capitare che un dato somatico che si distacca dal resto, o che abbia una predominanza, possa anche esprimere le movenze profonde del soggetto portatore di una distinzione fisica sui generis.

A me, inoltre, pare che in certi casi da quell'elemento saliente del soma si possa dedurre, o intuire, il modo di fare del portatore, il suo immettere quell'elemento perfino nella propria scrittura. Come credo si possa dire del nostro Paolo Mario Sipala, purtroppo scomparso ancora in una giovinezza mentale che sarebbe potuta durare a lungo.

Poiché, come voleva Galilei, per dimostrare una legge fisica, o una collateralità di una legge simile, bisogna portare esempi comparativi, ri-

prendiamo qua e là – per passare subito all'argomento – qualche limpido campione di scrittura critica di Sipala.

Prendiamo, per esempio, un suo libro critico *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia e altri saggi*¹.

Apriamo a caso per leggere qualche periodo.

Pagina 174: «Pare quasi che, in questa visione, i faraglioni di Aci Trezza costituiscano le colonne d'Ercole dell'universo verghiano».

Oppure, a pagina 48: «il saggio di Biasin, che nelle variazioni si aggrancia alle scarne indicazioni del Russo, scavalca o considera esaurito il problema delle fonti letterarie privilegiato dai critici siciliani e lascia ancora in ombra il tema delle fonti storiche che quelli avevano sottovalutato perché considerate estranee alla sfera regionale dell'educazione letteraria verghiana».

A pagina 176, a proposito del Filippo Rubè del Borgese, scrive: «Filippo Rubè, dannunziano fallito, è l'esame di coscienza di Borgese, dannunziano guarito. Ha una concezione fisica e vibratile del coraggio, vive mediocrementemente nell'attesa di un evento eccezionale e significativo, nell'amore sente la lotta; partecipa, quale reduce, alle prime adunanze fasciste».

In questi pochi brani riportati, si sente chiaramente una acuta visione critica delle cose trattate. Il calarsi nell'animo del personaggio per coglierne movenze sentimentali ed etiche.

È un lavoro critico, quasi spontaneo per una innata sensibilità, ora poetica ora deduttiva della frase. La quale pare si riempia di riflessi, di colori, di grumi, piccoli e no, dove la stessa luce oscilla.

Riprendiamo la frase riguardante il Verga: «Pare quasi che, in questa visione, i faraglioni di Aci Trezza costituiscano le colonne d'Ercole dell'universo verghiano». È riportata la sensazione cromatica, sfruttandola al massimo, dei segreti colori che possono cogliersi sia sulle colonne d'Ercole che sui faraglioni, ossia l'azzurro del mare che maggiormente azzurro diventa se comparato con scogli e lingue di terra arsa qual è quella delle colonne d'Ercole.

A proposito del Biasin, troviamo ripetute per ben due volte «le fonti letterarie» e «le fonti storiche». E «lascia ancora in ombra», oppure l'espressione della «sfera verghiana». Tutti termini a genesi cromatica: «fonti», «ombre», «sfera».

¹ P.M. Sipala, *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia e altri saggi*, Bologna, Pàtron, 1983, pp. 235.

Infine, a proposito di Filippo Rubè che ha «una concezione fisica e vibratile del coraggio», Filippo sta in attesa di «un evento eccezionale» o «nell'amore sente la lotta». È tutta una critica selettiva ma altresì attraverso termini quali «vibratile» e «amore» allarga la sfera stessa della scrittura dandole un movimento musicale di va e viene come fanno le azzurre onde del mare.

In poche conclusive parole, a me pare che con tutto il suo lavoro critico Paolo Mario Sipala, anche quando si interessa di poeti ormai in assoluta ombra come Mario Rapisardi, cerca di cogliere i lati più mobili, instabili, che ci danno delle aree, ed auree, di colore dell'anima, nostra o del lettore che sia.

Nella sua pagina spicca il senso acuto di una luce, qua e là molto evidente, identificabile con una azzurrità espressiva dove, mi vien da dire, specularmente si rispecchia l'azzurrità delle sue iridi. Che in fondo esprimono il suo spirito.

Pietro Mazzamuto

Lo «status vie» del tempo di Dante

Il senso o la filosofia, nonché la pratica, della via, quindi del camminare e del viaggiare, non c'è bisogno nemmeno di dirlo, sono parti essenziali, cioè strutturali e funzionali, della vita dell'uomo, sono nati con l'uomo, com'è vero che la stasi è sì segno di riposo, d'attesa, di riflessione, ma se non è interattivamente, reciprocamente, congiunta col moto, se l'uomo non abbandona la sedia o il letto, se non esce di casa e non allunga le gambe, per recarsi al lavoro, la vita non gode del suo normale e naturale svolgimento, sicché diceva bene un presunto maestro di Dante, Remigio de' Girolami, che «tota vita est via» (*De via Paradisi*)¹ e ripeteva un altro intellettuale cattolico, nostro contemporaneo, Gabriel Marcel, che l'uomo è congenitamente ed essenzialmente «homo viator»².

Il senso della via è dunque antico quanto l'uomo e la letteratura ne ha dato sempre puntuale testimonianza, come si evince sopra tutto dalle opere dedicate ai viaggi (basta consultare la pregevole silloge del *Navigazioni et viaggi* di G.B. Ramusio, del 1550), quanto dire dall'*Odissea* all'*Anabasi* di Senofonte, dai resoconti paolini (vedi sul tema del «cammino», l'ep. ai Filippesi) al bassomedievale *Liber peregrinationis* di Ricoldo di Montecroce, a tutti i diari e giornali di viaggio, antichi e moderni, specialmente da quando nacque pure la filosofia della via e nacque già nell'antica Grecia, allorché la speculazione si traferì dal monolitico immobilismo eleatico al predialettico movimentismo empedocleo, siamo alla fine del V secolo, favorendo il passaggio dalle rigide strutture socio-giuridiche della città-stato al dinamico relativismo gnoseologico e politico della città democratica, nonché al suo espansionismo, cioè alla sua vocazione militare ed economica della via marittima.

¹ Ancora inedito, leggesi in Conv. soppr. C 4 940, 207r-252v. (Bibl. Naz. di Firenze).

² Cfr. al riguardo G.B. Ladner, *Homo viator*, in «Speculum», XLII, 1967; e P. Mazzamuto, *Dante, la luna e Internet*, in «Comunità in cammino», Palermo, marzo 2000.

Ovviamente non è che da quel tempo l'umanità non abbia fatto altro che viaggiare e navigare, lo ha fatto sì, ma si è pure concessi necessariamente momenti di stati e di quiete, e la storia ne registra non pochi, anche se non tutti propizi agli autentici progressi dell'uomo, nati per lo più da situazioni dialettiche di movimento e di superamento, e tale appare, e certamente lo fu, il cosiddetto Alto Medioevo, che si suole collocare tra la fine dell'Impero romano d'Occidente (476 d.C.) e il concordato di Worms del 1120. Tempo di stasi e di quiete, che si esprime attraverso l'istituto feudale, attraverso sopra tutto la conseguente rigorosa immobile gerarchia delle classi sociali, il monachesimo e la trascendenza dei due massimi poteri del tempo, il tutto anche come conseguenza del letargo che afflisce quasi per intero il territorio del disfatto impero romano, nel quale si cristallizzò il nuovo connubio socio-economico e socio-giuridico dei regni romano-barbarici e si compì tuttavia la grande universale riflessione monastica sulla nuova epistemologia introdotta dall'avvento cristiano, a cominciare da Agostino che, con la sua risoluta opposizione tra *civitas Dei* e *civitas terrena* come *civitas diabuli*, consacrò l'intero dualismo altomedievale, quanto dire il *contemptus mundi*, per usare l'autoritaria formula innocenziana, e finire ad Anselmo d'Aosta che sulla sua falsariga patrocinò, nell'*Excitatio mentis ad contemplandum Deum*, il totale ripudio dell'esperienza terrena («abice... onerosas curas et postpone laboriosas distentiones tuas», quanto dire il rifiuto del luogo «quo sumus impulsì», «quo obruti», dove è «grave damnum, gravis odor, grave totum», donde l'esortazione finale: «exclude omnia praeter Deum»).

Ora, dopo il citato 1120, l'anno in cui i due poteri universali, in lotta per le investiture, trovarono l'utile compromesso che sappiamo, nonché la data che si suole porre come *terminus a quo* del cosiddetto Basso Medioevo, che si articola nella fase per così dire dantesca, prevalentemente neoaristotelica e tomistico-bonaventuriana, non scevra, come vedremo, di fecondi sotterranei influssi neoplatonici; e nella fase, alla quale non siamo interessati, per così dire petrarchesca, prevalentemente agostiniana e nominalistica, accadde qualcosa di veramente rivoluzionario, la cancellazione, nelle sedi culturali più autorevoli e rappresentative, del *contemptus mundi* e la piena riabilitazione, cioè il recupero pressoché totale dell'esperienza terrena, sopra tutto a livello religioso-politico, consacrato dall'idea che nel mondo circolasse pure qualcosa di divino e soprannaturale ad uso e consumo della *civitas terrena*, addirittura qualcosa di indispensabile e insostituibile proprio al conseguimento delle sue finalità eudemonistiche, di tutto il suo stesso programma socio-politico e socio-economico. A testimoniarlo, sul piano teoretico e programmatico,

basta, da un lato, il calzante pensiero di Bonaventura da Bagnoreggio che, nel 1259, scrive del mondo come specchio di Dio e dell'uomo come «imago Dei»³; e, dall'altro, alla fine del secolo, la riflessione del citato domenicano Remigio de' Girolami che celebra l'utilità e la necessità dell'aggregato umano («apparet ex hoc, quia homines naturaliter congregantur et faciunt civitatem vel aliud commune, propter utilitatem propriam ad subveniendum defectibus vite humane quibus unus subvenire non potest»⁴, preludio al pensiero di Dante, anche lui convinto assertore della «necessità de la umana civiltade, che a uno fine è ordinata, cioè a vita felice; a la quale nullo per sé è sufficiente a venire senza l'aiutorio d'alcuno» (*Convivio*, IV, 4). Da qui l'esplosione di un notevole dinamismo storico, espresso dalla rivoluzionaria aggregazione del Comune bassomedievale e in esso dalla ripresa così vasta e vigorosa del senso della via, sia come teoresi e categoria filosofico-letteraria, sia come prassi ed evento economico-politico, da porsi quale onnicomprensivo codice, esplicitamente dichiarato e programmato, di tutta la nuova epoca, cioè di tutto il tempo di Dante, quanto dire, in sintesi, lo «status vie» indicato da Ubertino da Casale.

Il fenomeno, ottimamente illustrato dall'Hauser⁵, conviene ribadirlo, è per l'appunto il frutto più rappresentativo della civiltà comunale e della classe sociale, la borghesia, che vi si formò e la caratterizzò si può dire a tutti i livelli, non solo con la crisi della civiltà feudale, attraverso il trasferimento dal contado nella città sia delle masse contadine, in fuga dall'economia chiusa dei castelli, sia degli stessi ceti signorili che conferirono una prima impronta aristocratica alla nuova entità politica⁶, ma anche per effetto dell'avvento, attraverso la cultura araba (gli arabi si erano insediati in Europa e dunque anche in Italia prima dell'anno Mille) del pensiero aristotelico, in concomitanza con la ripresa, più sottile e determinante per certi aspetti, del platonismo, trasmesso dalla mistica altomedievale, il tutto specialmente ad opera dei due grandi ordini mendicanti, fautori di centri di cultura e di aggiornamento speculativo e metodologico di fondamentale importanza.

³ Cfr. Bonaventura da Bagnoreggio, *Itinerario dell'anima a Dio*, a cura di L. Mauro, Milano, Rusconi, 1996.

⁴ Leggasi nel *De bono communi*, ora edito da M.C. De Matteis, in Estr. Annali Facoltà Lettere di Lecce III, 1965-6-7.

⁵ A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 255-290. Cfr. pure P. Mazzamuto, *I due soli - Dante fiorentino e cosmopolita*, Palermo, ed. Dharba, 1990, p. 86 e sgg.

⁶ Cfr. N. Ottokar, *I comuni cittadini del Medio Evo*, Firenze, La Nuova Italia, 1936.

Noi ovviamente, come programmato, ci limiteremo alla fase dantesca ed esamineremo, di conseguenza, anche a titolo di condizione esemplare, la situazione di Firenze, dove per l'appunto si mettono bene insieme le aumentate vie e mura della città (da Worms alla fine del '300, le sue mura furono allargate e le sue vie furono aumentate e lastricate per ben tre volte), i nuovi monumenti religiosi e laici (il Duomo, le chiese di Santa Croce e Santa Maria Novella, il palazzo Vecchio, il Bargello), i centri culturali, le nuove strutture economiche, bancarie e commerciali, il tutto in una favorevole situazione storicamente avanzata, considerato il ritardo con cui nacque il comune fiorentino, nei confronti del resto della penisola, in dipendenza del margraviato di Toscana⁷. Ma si deve pure dichiarare che il fenomeno fu europeo, se il suo più tangibile segno sta intanto nella ricordata formazione della prima grande borghesia moderna, tale perché, a parte le notevoli conquiste politico-economiche, il suo codice fu suffragato da notevoli e aggiornate sollecitazioni culturali, di tipo persino etico-filosofico, anche se accompagnato da altrettante remore, di stampo più propriamente religioso, da un lato, il consenso brunettiano concesso alle «mercanzie» quale «cominciamento d'amistale... però che l'amistà vi è come una *comunitade* e ciascuna desidera cose simiglianti in concupiscenza... e sapienza» (*Il Tesoro*, VI, 41); e dall'altro l'invito tomistico a considerare il bene privato anche come bene pubblico (S.th. II-II, q. 66, art. 1-2), nonché le severe rampogne che si leggono nel *De peccato usure* di fra' Remigio de' Girolami, contro quello che Dante, nel *Convivio*, IV, 12, chiama lo smodato e perverso «nuovo raunamento d'avere», quello che «pericola e uccide le cittadi, le contrade, le singolari persone». Il fenomeno fu europeo, ripeto, anche in virtù delle nuove lingue moderne, quelle neolatine, le quali, nell'ambito della cosiddetta Romània, si fecero portavoce della prima grande cultura moderna, sia filosofica, sia letteraria, con una circolazione di modelli e di risultati davvero prodigiosa. Basti pensare che a Firenze qualcuno, probabilmente lo stesso Dante, leggeva e riassunneva, ne *Il fiore*, il francese *Roman de la Rose*; che l'esperienza culturale del maestro dichiarato di Dante, il citato Brunetto Latini, appare decisamente europea, come risulta dal francese del suo *Trésor* e dalla frequentazione spagnola; che il fiorentino Remigio de' Girolami, altro maestro di Dante, si recava a Parigi, per addottorarsi in teologia, e tornava a Firenze, insediato da San Tommaso, suo maestro, quale docente di Santa Maria Novella; che i fiorentini si recavano a commerciare

⁷ Cfr. R. Davidsohn, *Storia di Firenze*, Firenze, Sansoni, 1956.

nelle Fiandre e a visitare in pellegrinaggio il santuario di San Giacomo di Compostella; che il poetare dei provenzali trovava imitatori diretti, anche nella lingua, presso i trovatori dell'alta Italia e, sul piano tematico, presso i letterati della scuola federiciana. Per non dire di quel fenomeno europeo che furono le crociate (ben otto tra il 1094 e il 1270), con le quali si volle strappare agli infedeli il possesso dei luoghi santi, ma si vollero pure trovare nuove vie commerciali e culturali; e per non dire di qualche evento addirittura extraeuropeo, quale fu il viaggio del veneziano Marco Polo in Oriente, sino alla lontana Cina, un Oriente visitato e raccontato con l'occhio e la mente dell'intellettuale borghese di estrazione comunale, se nel *Milione*, come si intitola il suo resoconto, il maggiore risalto è concesso al lungo viaggiare, per lo più a cavallo, al senso straordinario della via che attraversa lande sterminate, castelli e città fitte di gente che lavora e commercia, ricche di palazzi e opere d'arte, di giardini e santuari, dovunque con l'occhio, tutto bassomedievale, attento alle strutture socio-religiose e socio-politiche di quei paesi (tra l'altro, per volere di un sovrano, ebbe l'incarico di governare per tre anni la condanna di Jang Ciou, il che fece con grande abilità e moderazione). Basti per tutti il quadro disegnato per rappresentare la città di Kinsai (oggi Hangchow), come se fosse un'altra Venezia o un'altra Firenze: la «città del cielo», conforme al mistico recupero bonaventuriano del terreno, «nobile città» ricca di arti e mestieri, con «maestri» e «discepoli», «12mila case» e «molte contrade» e «tanti mercatanti e sì ricchi e in tanto novero, che non si potrebbero contare», «monasteri e badie» e due isole («su ciascuna un molto bel plagio e ricco, sì ben fatto, che bene pare palagio d'imperatore»)⁸.

Ma conta sopra tutto evidenziare e commentare il senso filosofico, e dunque antropologico e teologico, oltre che cosmologico, della via, che viene definita, sulla traccia di Platone e di Aristotele, l'uno che anticipa il testo evangelico e dantesco («Entrate per la porta stretta, perché larga è la porta e spaziosa la via che conduce alla perdizione», Mt. 7, 13; «Ne la vita umana sono diversi cammini, de li quali uno è veracissimo e un altro è fallacissimo, e certi meno fallaci e certi meno veraci», *Convivio*, IV, 12), quando indica come «facile la via del vizio» e «ripida, lunga e all'inizio impervia» quella che porta «alla virtù» (*Leggi* IV, trad. Reale, Milano 1991) e sopra tutto quanto sostiene la natura di «movimento circolare del cosmo» (*Ib.* p. 168) (ma se ne veda al riguardo la citazione dantesca tratta dal medievalizzato *Timeo*, dell'universo «tutto tondo»

⁸ Citiamo da M. Polo, *Il Milione*, a cura di O. Tiberii, Firenze, Le Monnier, 1916.

che «si girava a torno del suo centro» *Conv.* III, 5); l'altro, secondo quanto dichiara lo stesso Dante, allorché parla di «circulatione del cielo che è del mondo governo; lo quale è quasi una ordinata civiltade» (*Conv.* II, 4), del «muovere» come «potenza» dell'anima (*Ib.* III, 2), de «la nostra vita», la quale «non fosse altro che uno salire e uo scendere» (*Conv.* IV, 23), del «conoscere l'ordine d'una cosa ad altra» come «atto di ragione» (*Ib.* IV, 8). Dopo di che bisogna ricordare che il concetto di via invade pure la metodologia speculativa del tempo, se Tommaso chiama «vie» quelle da percorrere per giungere alla dimostrazione analogica dell'esistenza di Dio, le quali, aristotelicamente parlando, non sono altro che un procedere dalla potenza all'atto; se Bonaventura chiama «vestigia» le tappe del suo itinerario filosofico e mistico, non ignora il passaggio viatorio dalla potenza all'atto, la sua è tutta una «via finis», convinto che occorra «prius ascendere quam descendere in scala Jacob». Il che spiega come e perché Dante non sia da meno dei due filosofi, suoi maestri⁹, allorché riassume bene il senso antropologico e storico-escatologico del fenomeno, scrivendo, in primo luogo, che «si mosse la Ragione a comandare che l'uomo avesse diligente riguardo a entrare nel nuovo cammino» (*Conv.* I, 5) e, in secondo luogo, che «vedere come da camminare è a trovare la diffinitione de l'umana nobilitate» (*Conv.* IV, 16), ricalca lo schema platonico e aristotelico, quando dichiara che «ne l'ordine intellettuale dell'universo si sale e si scende per gradi quasi continui» (*Conv.* III, 7) e, considerando che la nostra vita «sia causata dal cielo», «conviene che il suo movimento sia sopra essi come un arco quasi, e tutte le terrene vite... montando e volgendo, convengono essere quasi ad immagine d'arco assomiglianti» (*Conv.* IV, 23). E non è inutile aggiungere che proprio nel grande poeta si ritrovino tutte le altre concettualizzazioni e applicazioni della categoria, da quella ontologica e metodologico-conoscitiva («omnia que sunt... habente ab alio», «Propter quod patet quod omnis essentia et virtus procedat a prima, et intelligente inferiores recipiant quasi a radiante et reddant radios superioris ad usum inferius admodum speculorum» (*Ep. a Cangrande*, 21), a quella strutturale-antropologica dell'«homo» che «triplex iter perambulat», perché «tripliciter spirituat est, videlicet vegetabili, animali et rationali» (*De vulg. eloq.* II, 2), concetto analogo a quello espresso nel *Convivio*

⁹ Quanto alle presenze tomistiche e bonaventuriane nell'opera di Dante, cfr. P. Mazzamuto, *Rassegna bibliografico-critica della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 15-33. Ancora più utile consultare le relative schede dell'*Enciclopedia dantesca*, Roma, Treccani, 1970.

(III, 2) circa l'anima che «hae tre potenze, cioè vivere, sentire e ragionare; e dice anche muovere», «però che ogni anima che sente... si muove».

Né dobbiamo trascurare, nella fenomenologia e nella prassi politica, una delle maggiori conquiste della civiltà bassomedievale e comunale, la libertà, che fu libertà collettiva, dell'intera città (basta l'*Appellatio Florentinorum*, del 1280, nella quale si protestava contro Rodolfo d'Asburgo e si dichiarava che «nunquam Comune Florentinum fidelitatem fecit alicui alii pro imperio recipienti et quia semper vixit et fuit liberum»)¹⁰ e fu libertà individuale, cioè «positiva», di scelta, come tomistica «libertas contrarietatis», fra le due vie, platoniche ed evangeliche, della ricordata dantesca «ottima e dirittissima via» che porta «d'una cittade ad un'altra» e dell'«altra che sempre se ne dilunga (cioè quella che va ne l'altra parte)» (*Conv.* IV, 12); e fu libertà «negativa»¹¹ dalle miserie materiali e morali: «removere viventes in hac vita de statu miserie, et perducere ad statum felicitatis» (*Ep. a Cangrande*, 15), quanto dire la libertà conquistata e celebrata durante il viaggio purgatorio: «libertà va cercando», «non... era altra via – che questa» (*Purg.* I, 62-3, 71). E fu anche libertà rispettosa della legge e dell'autorità ad esse preposta, come si evince sia dal suo dinamismo politico-economico («libertas. Nam quid aliud hec nisi liber cursus voluntatis in actum, quem suis leges mansuetis expediunt? Itaque, solis existentibus liberis, qui voluntarie legi obediunt», *Ep. sceleratissimis Florentinis*, 5), sia dal comunale concetto giuridico-politico di «libera civitas recognoscens superiorem»¹², sia dalla necessità che l'uomo *viator* fosse sempre sostenuto da una valida guida (chiunque «non saprebbe tenere le vie, senza insegnamento di colui che l'hæ usata» (*Conv.* IV, 24), la guida indicata da Dante nella figura del «nocchiero» (*Conv.* IV, 4), quanto dire del «prencipe» politico, assistito e collaborato dal filosofo, entrambi deputati a guidare l'umanità per «diritto calle» (*Conv.* IV, 6-7), e quanto dire del «prencipe» spirituale, il vicario di quel Cristo, la cui «dottrina veracissima» è «via», oltre che «verità e luce», per la quale «senza impedimento andiamo a la felicitade di quella immortalitade» (*Conv.* II, 8). Ma anche il movimento dantesco dell'«arco» sembra rispondere agli stessi criteri della libertà soggetta alla legge, se il partire in una direzione o in un'altra è senz'altro atto libero, che è inte-

¹⁰ Trovasi in un verbale del Consiglio di Prato del 18 ottobre 1280.

¹¹ Su tali definizioni del concetto di libertà, cfr. il recente A.K. Sen, *La libertà individuale come impegno sociale*, Bari, Laterza, 1997, ma per i più ampi rapporti tra economia e religione si legga M. Novak, *L'etica cattolica e lo spirito del capitalismo*, Milano, 1999.

¹² Cfr. P. Mazzamuto, *I due soli*, cit., p. 16 e sgg.

ramente libero, solo se è sottoposto alla regola del «ritorno», se il non ritorno significava bene che quello di Ulisse fosse «folle volo» e un «turbo» travolgesse il suo «legno» (*Inf.* XXVI, 139-142); che la moglie del mercante restasse «per Francia nel letto diserta» (*Par.* XV, 120) e per l'esule fosse «duro calle – lo scendere e 'l salir per l'altrui scale» (*Par.* XVII, 59-60), costretto com'era a non subire le inique condizioni del rimpatrio («Non est hec via redeundi ad patriam», *Ep. All'amico fiorentino*, 4). Perciò vale la pena ricordare il sonetto *Deh ragioniamo insieme un poco, Amore* e in particolare la calzante seconda quartina: «Certo il viaggio ne parrà minore – prendendo un così dolce tranquillare, – e già mi par gioioso il ritornare» (*Rime*, II, LX); nonché quel passo del *Convivio*, nel quale è detto che, se la realtà è circolare, «fine de la circolazione è redire ad uno medesimo punto» (II, 14).

Da questo quadro sinottico non possiamo escludere l'altra conquista bassomedievale e comunale, almeno sul piano teoretico e utopico, della pace, come condizione e cammino indispensabile alla *beatitudo huius vite*, patrocinata dalle intelligenze più dotate e sensibili a quel momento storico, che sotto questo punto di vista non fu certo tra i più tranquilli, non solo per le guerre che ebbero luogo tra i vari imperatori e i comuni più ribelli, tra comuni e comuni, ma per le lotte in seno allo stesso comune tra le fazioni che scendevano in campo alla conquista del potere (guelfi e ghibellini e a Firenze bianchi e neri): di qui l'invocazione e la teorizzazione della pace come conseguenza della libertà soggetta alla legge e come strumento indispensabile alla *beatitudo huius vite* (si veda per tutti il *De bono pacis* del citato Remigio e si legga il noto passo del *Convivio*, IV, 4, 5, nel quale, sulla reminiscenza della «santa cittade» romana, della «pace universale» che «era per tutto, che mai, più, non fu né fia, la nave dell'umana compagnia dirittamente per dolce cammino a debito porto correa», si auspica che tra i principati «pace... sia ne la quale si posino le citadi, e in questa posa le vicinanze s'aminno, in questo amore le case prendano il loro bisogno, lo qual preso, l'uomo viva felicemente». Sulla stessa linea speculativa e programmatica non possiamo non porre la categoria antropologica, che si fa etico-religiosa, dell'«amistade», tanto più valida, quanto più si compie tra «persone dissimili di stato» (*Conv.* III, 1) e ovviamente dell'amore, il cui tema esplode in letteratura anche come fenomeno viario, non solo perché concretamente realizzato per via: «O voi che per la via d'Amor passate» (*Vita nuova*, VII), «Cavalcando l'altrier per un cammino, – pensoso de l'andar che mi sgradia, – trovai Amore in mezzo della via» (*Ib.* IX) (tale del resto la condizione dell'amicizia: «Guido, i' vorrei che tu e Lapo e io», *Rime*,

LXII), ma anche per la sua intrinseca qualità di moto dell'anima, di rapporto dialettico tra potenza e atto: «Per quella via che la bellezza corre – quando a svegliare Amor va ne la mente, – passa Lisetta baldanzosamente» (*Rime*, CXVII). Una dialettica che, dopo la prima accezione aristocratica, propria del guinizzelliano *A cor gentile repara sempre Amore*, acquista una dimensione pressoché democratica e universale, conforme alla più evangelica delle precettistiche sociali («dare a uno e giovare a uno è bene; ma dare a molti e giovare a molti è pronto bene, in quanto prende simiglianza da li benefici di Dio» (*Conv.* I, 8): ed è la riflessione dantesca («Amore... non solamente si sveglia là ove dorme, ma là ove non è in potenza, ella, mirabilmente operando, lo fa venire», *Vita nuova*, XXI, 3-5) a darcene testimonianza, che è poi tutt'uno con la saldatura tra il suo municipalismo e il suo cosmopolitismo.

A questo punto conviene distinguere da questi itinerari speculativi e storico-politici quelli di tipo artistico, e dunque figurativi e letterari, se il senso filosofico-religioso e politico-economico della via divenne contemporaneamente il tema più rappresentativo di molta arte architettonica e pittorica e di molta arte letteraria, specialmente visionistica.

Tutta l'ispirazione romanico-gotica, che va da Cimabue a Giotto, sia nell'architettura religiosa e civile, sia nella pittura e nella scultura, produsse un'esemplare mistione di sacro e profano, di mondano e ultramondano, dal *Giudizio finale* di Cimabue (cupola del Battistero di Firenze) alla senese *Maestà* di Duccio, dalle sequenze scultoree cristologiche e antropologiche di Giovanni e Nicola Pisano (rispettivamente nel pulpito della cattedrale di Pistoia e in quello del Duomo di Siena) al felice più rappresentativo connubio di realtà fenomenica e trascendentalità religiosa realizzato da Giotto, e non dimentichiamo i pisani *Trionfo della morte* e *Giudizio universale*. Solo che, dal nostro specifico punto di vista, conviene maggiormente sottolineare l'ispirazione tutta comunale e bassomedievale dei fratelli Lorenzetti, specialmente di Ambrogio, autore delle significative tele che rappresentano le strutture più rappresentative del Comune, vie, mercati, palazzi, case (si vedano il *Comune*, il *Buon Governo*, la *Pace*). E non dimentichiamo i cosiddetti «cicli figurativi mosaicali», illustrati da Armando Petrucci¹³ e la conseguente fondazione di una «nuova moda scrittoria» e cioè di un «linguaggio simbolico», usato nella «scrittura monumentale» e tale da essere alla portata di tutti, se la si trova sui pulpiti, sulle pale d'altare, sulle porte (basti l'esempio delle iscrizioni che si leggevano sulle mura di Santa Maria del

¹³ A. Petrucci, *La scrittura*, Torino, Einaudi, 1980.

Fiore sin dal 1298), da assumere la funzione primaria del conoscere, quella iconica, la funzione dell'*homo videns*, cui si associa solo in seconda battuta l'*homo sapiens*, considerato il primato gnoseologico e didattico del vedere (non a caso Dante parla di «occhi de la ragione», *Conv.* I, 4, e aggiunge che la «parte razionale ha suo occhio», *ib.* I, 11, «la Filosofia termina la sua vista», *ib.* III, 11, «l'esser beato» sta «ne l'atto che vede, – non in quel ch'ama, che poscia seconda», *Par.* XXVIII, 110-1); e considerato che è anche e sopra tutto un vedere per via e un conoscere affidato alla simultaneità di chi corre nei luoghi della politica e degli affari¹⁴. Ma è anche una scrittura per così dire speculare, perché non astratta e sofisticata e impegnata invece a raffigurare le realtà socio-culturali e religioso-economiche del tempo e perciò scrittura anche didattica, se l'*homo videns* viene in soccorso dell'*homo sapiens*, nel qual caso insorge tutta la prassi scolastica del tempo, sopra tutto la catechesi religiosa e politica, quanto dire l'esibizione dell'apparato legislativo regolatore dell'individuo e della collettività. Un fenomeno che non è soltanto meramente scrittorio e prammatico, se è in linea con molta letteratura anche poetica, visto che il citato Petrucci non casualmente ama porre a fronte Dante e tale fenomeno, quando scrive: «L'iscrizione che Dante immagina di vedere scolpita sulla porta d'ingresso dell'Inferno non è soltanto irrealista, perché in volgare e in terzine, ma è anche, come molte delle iscrizioni coeve, un componimento poetico più degno» (*op. cit.* p. 17). Com'è vero che siffatto evento nella sua triplice accezione sta alla base di quello che pare, sul piano letterario, il fenomeno più riassuntivo e caratterizzante dello «status vie» comunale e bassomedievale, cioè la scrittura visiva, quella che Dante con felice sinestesia, sulla scorta del «visibile verbum» di Ubertino, definisce il «visibile parlare» (*Purg.* X, 95). Un fenomeno che si fa carico di tutto il visionismo medievale che dalla «illuminazione interiore» di Gioacchino da Fiore giunge all'«occhio spirituale» di Riccardo di San Vittore e alla «mente intellettuale» di Bonaventura e sopra tutto alla «cognizione» da lui attribuita alla «visione» nel *De scientia Christi*, la quale non solo gode di motivazioni platoniche di tipo antropologico-mistico, ma trova pure qualche spiegazione, per così dire moderna, a livello di «sogno», in chiave addirittura freudiana, sino a risultati di vera e propria «virtualità». A tal fine non appaia

¹⁴ Su tale problematica, cfr. P. Mazzamuto, *La parola e l'immagine*, in «Comunità in cammino», 1998; G. Sartori, *Homo videns*, Bari, Laterza, 1998; e R. Simone, *La terza fase*, Bari, Laterza, 2000. Sul visionismo medievale, cfr. J. Le Goff, *L'immaginario medievale*, traduzione di S. Vivanti, Bari, Laterza, 1991.

arbitrario il confronto tra un passo di Dante e un altro di Freud (così il poeta trova una «continua esperienza de la nostra immortalade ne le divinazioni de' nostri sogni, le quali essere non potrebbero se in noi alcuna parte immortale non fosse»; «non possiamo credere miracolo alcuno senza visibilmente avere di ciò esperienza» (*Conv.* II, 8; III, 7); il filosofo parla di «rappresentazione inconscia» che «non avvertiamo, ma alla quale siamo disposti ad attribuire un'esistenza», per di più «l'idea dell'azione suggerita in ipnosi non soltanto è divenuta al momento dato un oggetto della coscienza, ma si è fatta anche efficiente... essa si è trasformata in azione, non appena la coscienza ne ha avvertito la presenza», in *Osservazioni su un caso di nevrosi*, del 1913).

Questa virtualità, certamente soltanto mistica e postplatonica, dunque ancora ben lontana da quella della telematica novecentesca, ma nel suo postulato fondamentale già disponibile quanto meno alla suggestione di una reale esistente vita superiore o diversa, oltre la vita fenomenica e corporea, è quella che fa scrivere al citato Ubertino che «datus est ipsi homini duplex sensus, interior et exterior, mentis et carnis... Datum est duplex lumen visibile et invisibile»; che si osservino perciò i «modos quibus deus nostre sensibilitati condescendit in symbolicis signis, sive apparitionibus extrinsecis nostre cecitati et revelationibus internis» (*Arbor vite crucifixe Iesu*, I, 13 e 69)¹⁵. E fa pure scrivere al contemporaneo Dante che «Poi che non avendo di loro alcuno senso (dal quale comincia la nostra conoscenza) pure risplende nel nostro intelletto alcuno lume della vivacissima loro essenza, in quanto vedemo le sopra, e molt'altre» (*Conv.* II, 4); che «l'anima filosofante non solamente contempla essa veritate, ma ancora contempla lo suo contemplare medesimo» (*Ib.* IV, 2); e che «nulla di queste puote l'anima essere passionata che a la finestra de li occhi non vegna la sembianza» (*Ib.* II, 8). Ed è senz'altro la virtualità mistica del visionismo religioso, che percorre tutte le possibili vie e sale tutte le possibili scale del corpo e dell'anima, per attingere il trascendentale che vive nella storia e nella natura e salire al trascendente che tutto sovrasta, comprende e regge, dall'*Itinerario* bonaventuriano a *I gradi di san Girolamo*, volgarizzamento di tal Teuzone¹⁶, il quale immagina che il santo veda «lo re di gloria sedere nella sedia della gloriosia maestade», dopo aver attraversato i trenta gradi della «santa schala celestiale»; al *Viaggio di San Paolo* (Bibl. Naz. Firenze, I, II, 37) fondato

¹⁵ Il testo ubertiniano, già edito a Venezia nel 1485, si legge, a cura di C. Davis, nella ristampa anastatica della Bottega di Erasmo (Torino, 1961).

¹⁶ Se ne va il testo in *Conv.* soppr. II, IV, 67 (Bibl. Naz. di Firenze).

sul percorso viario oltremondano e sul vedere («vidit ibi locum terribilem»); alla bassomedievalizzata *Scala del Paradiso* di Giovanni Climaco (Bibl. Naz. Firenze, Comv. soppr., 341 G7) e al *De via Paradisi* del citato Remigio, al quale si debbono alcune delle più calzanti riflessioni su tutta l'epistemologia comunale e bassomedievale non solo degli itinerari storici ed esitenziali, ma anche delle vie soprannaturali che impegnano le non più misteriose facoltà profonde dell'anima.

Ora, il criterio della «virtualità» ovviamente non calza e non serve a proposito degli itinerari reali, esistenziali e storici, quali sono gli itinerari descritti dalle cronache del tempo, quelli ad esempio presenti nel citato *Milione* di Marco Polo o nell'anch'esso citato *Liber* di Ricoldo, che narra di un pellegrinaggio in terra santa, ma serve a caratterizzare, con altrettanta, anche se diversa, evidenza e pregnanza le due opere rappresentative di tutta l'humus bassomedievale e comunale, soprattutto del suo «status vie», *l'Arbor vite crucifixe Jesu*, di Ubertino da Casale, allievo di Pier dei Giovanni Ulivi, docente del centro francescano di S. Croce, sicuramente conosciuto da Dante (cfr. *Par.* XII, 124), e la *Commedia* dantesca, due opere coeve, se la prima è attestata al 1305 circa (fu scritta sulla Verna, dove il suo autore, uno dei maggiori esponenti degli Spirituali, si trovava in una sorta di esilio obbligato) e la seconda grosso modo nei primi due decenni dello stesso secolo. Intanto la loro virtualità poggia fondamentalmente sulla storicità del protagonista *viator*, Cristo e Dante, e sul tessuto storico nel quale si svolge il loro viaggio «fantastico», se nel primo è rispettata la traccia storica delle testimonianze evangeliche e nella seconda, a parte il patente autobiografismo, vengono riesumate molte delle vicende storiche più significative e dei personaggi più rappresentativi sia della romanità pagana e cristiana, sia della medievalità tutta, specialmente comunale e fiorentina.

Per questo Ubertino scrive per un verso che il suo «totus decursus... a Jesu incipit, per Jesum transit et in benedictum Jesum finit» e «de isto benedicto Jesu toto facio tibi unam arborem imaginativam» (*Arbor*, I, 9), per altro verso dichiara che il suo Cristo è «peregrinantem in mundo», tale che «semper ante oculos mentis tue aliquoliter teneas Christum Jesum», «Quia viderunt oculi mei salutare tuum iugiter contemplando Xristi presentiam», «Sed quia illi ordo est occultus, nec potest in multis cognosci, nisi per revelationem dei et evidentiam facti» (*Ib.* II, 5). Tutto questo al punto che, a proposito dell'Annunciazione e della presenza di Maria, dichiara che «Sic inquit nobis tamquam in imagine descripta virginitas e qua velut in speculo refulgebat species castitatis et forma virtutis: virgo erat et corpore et mente», sicché «rationabiliter credere possu-

mus quam iste (l'angelo nunziatore) est summus omnium qui unquam visibiliter apparuerunt ad aliquid nunciandum. Apparuit autem corporali aspectu virgini in forma viri: quod quidem congruum primo quia annuntiabat adventum invisibilis dei ad visibilem carnem: congruum fuit quam virgini demonstraret visibilem speciem», dopo di che «excelsior visio quando interius et exterius anima illuminatur» (*Ib.* I, pp. 20-4).

Ma, per tornare al nostro tema, non possiamo non evidenziare che proprio Ubertino sembra farsi intero carico di quello che egli chiama «status hominis viatoris», programmato e realizzato sulla scorta di Cristo «in quantum erat viator» e sapeva «omnia perfectissime que spectant ad perfectam reparationem nostram» («hoc est supra omnia cognitionem Christi in quantum viator»); «non solum pro toto humano genere in comuni sed pro quolibet homine in singulari»; «via ergo vere comunitatis laudabilis est» (*Ib.* I, *passim*). Dopo di che il cammino di Cristo, il suo «status vie», diviene quello dell'uomo, che appare l'*alter Christus* di tanta mistica medievale: «Inchoatur ergo peregrinatio nostra qua ad patriam surgimus in fervore desideriorum celestium: quia sicut peregrini longe exulantes debemus ad patriam anhelare et hoc facit iter festinanter aggredi», quanto dire che «hanc ergo civitatem et nostram patriam cum benedicto peregrino Jesu totis desideriis requiramus: et ad illam indeclinabiliter festinemus» (*Ib.*). Né manca sia l'idea della scala («in ista cruce qua in sequenti diversis gradibus mens proficiat deum et quomodo diversis gradibus»; «Hec est benedicta scala quam vidit Jacob; cui singulariter dominus est inixus et ad cuius obsequium angeli ascendunt et descendunt»; «Per singulos gradus mens pronuntiabit illud, et adducit verbum ipsum. Deus in gradibus eius cognovit», *ib.*), sia l'idea platonico-medievale della forma circolare del mondo («corpora humana que disposita sunt ad nobilissimam fornem que esse anima rationalis ad quam terminatur et ordinatur omnis creature appetitus vel nature sensibilis et corporalis: ut per eam que est forma eius vivens et intelligens quasi per modum circuli, intelligibilis reducat ad suum principium, quo perficiatur et beneficiatur» (*Ib.* I, p. 14). Quanto dire, ancora, che la *peregrinatio* di Cristo è dunque la nostra *peregrinatio* di *alter Christus* si compia ad «arco», come sarà nell'intuizione dantesca, se Cristo discende dal cielo, compie la sua peregrinatio terrena e poi risale donde era partito (diciamo allora che l'arco dantesco sia un arco capovolto, se Dante parte dalla terra, sale all'oltretomba e poi ritorna). De resto era stato così nel citato viaggio paolino e nei citati *Gradi* di S. Girolamo di Teuzone, dove non manca la «santa schala celestiale», v'è l'assunzione in cielo del santo che va a vedere «lo re di gloria sedere nella sedia della gloriosa

maestade e fue molto meravigliosa chosa a vedere la nobilissima infinita moltitudine d'angeli e d'arcangeli e di profeti e di patriarchi e della gente ch'era dintorno a lui» e poi viene sollecitato a tornare sulla terra ad annunziarvi quanto aveva visto in cielo, come Dante che avrebbe serbato e chiosato (*Inf.* XV, 89) quanto conosciuto e osservato nel suo viaggio oltremondano, per raccontarlo all'umanità tutta, senza essere del «vero» «timido amico», in modo che, gli suggerisce Cacciaguida, «rimossa ogni menzogna, – tutta tua vision fa manifesta» (*Par.* XVII, 118, 127-8).

Che poi lo «status vie» remigiano, comunale e bassomedievale, platonico-tolemaico e bonaventuriano, trovi la sua massima più alta espressione speculativa e letteraria, cioè poetica, nella *Commedia* dantesca (la qual cosa, col beneficio dell'inventario, credo non si possa dire né dell'*Arbor* ubertiniano, né delle altre opere visionistiche del tempo) sembra fuori discussione.

Intanto il «visibile parlare» (*Purg.* X, 95), il quale, anche se ricalca, come s'è detto, il «visibile verbum» di Ubertino (*op. cit.* II, 3) e dunque la sua «mens carnalis» (*Ib.* II, 5), rinvia in maniera più specifica e pregnante sia alla virtualità definita lungo la tradizione speculativa, dunque cosmico-gnoseologica, che va da Grossatesta ad Alberto Magno e a Tommaso d'Aquino (se ne veda il concetto di «tactus» «virtualis» e si osservi proprio in Dante la necessità che ogni potenza abbia la sua forma, che è perciò frutto di virtualità, «quella forma» che «suggella – virtualmente l'alma che ristette», *Purg.* XXV, 95-6; quanto dire, secondo l'ottica medievale, di quella virtù capace di aggregare un corpo allo spirito, un'immagine a un'idea, una sembianza ad un concetto astratto); sia, sempre sulla stessa linea di ragionamento, alla virtualità per così dire ontologica, strutturale, propria dell'ispirazione poetica, tutta peculiare del grande fiorentino (molto esile in Ubertino, quasi condizionata o soffocata dall'impianto dottrinario e apologetico del libro), se la parola poetica si fa per sua intrinseca virtù immagine e se per di più l'immagine assume una dimensione che appartiene oggettivamente alla sfera sensoriale. Tutto questo, più di Dante che in Ubertino, come frutto intellettuale e poetico della visualità comunale e bassomedievale, come prerogativa creativa e conoscitiva dell'*homo videns*, di un uomo che per essere tale si colloca, si muove e vive dentro le piazze e lungo le vie della sua città, le quali, se parte e viaggia, divengono le piazze e le vie del mondo, e, nel caso dantesco, se muore e si trasferisce nel sovramondo, divengono anche le vie del sottoterra e del cielo, dopo di che è sempre la via quella che sollecita e contrassegna il destino sia terreno sia ultraterreno dell'uomo.

Non a caso, infatti, l'impianto della *Commedia* è prevalentemente, se non interamente, visivo, cioè viario, non solo nel tracciato per così dire fisico dei suoi percorsi, compresi quelli oltrelunari¹⁷, ma anche nella sua strutturazione etico-giudiziaria, considerato che quasi sempre la condizione viatoria sembra alla base sia della pena o del premio, sia dell'espiazione delle anime. Non a caso, sin dagli esordi, il poema gode di una caratterizzazione ambientale e morale di tipo viario e visivo, giusta tutte le indicazioni e le riflessioni che abbiamo già avuto modo di illustrare: «Nel mezzo del cammin di nostra vita», «la diritta via era smarita», «guardai in alto e vidi», «ripresi via», «il mio cammino», «altro viaggio», «passar per la sua via», «io sarò tua guida», «vedrai», «ch'io veggia» (*Inf.* I); «o mente che scrivesti ciò ch'io vidi», «nel cammin», «corto andar», «per lo cammino alto e silvestro» (II); «per me si va», «noi siam venuti», «per altra via, per altri porti», «Così sen vanno» (III); «Andiam, ché la via lunga ne sospigne», «Non lasciavam l'andar», «andammo... Venimmo... passammo... giugnemmo» (IV); «riguarda ben; sì vederai – cose che torrien fede al mio sermone» (XIII); «reducemi a ca per questo calle» (XV); «si scende per sì fatte scale» «Mala via tieni» (XVII); «venimmo», «volgemmo e discendemmo» (XIX); «tal, non per foco ma per divin'arte» (XXI), «vidi... vidi... vidi» (XXII); «io li 'magino sì, che già li sento», «venieno i tuo' pensier tra 'miei, – con simile atto e con simile faccia», «trovammo una gente dipinta» (XXIII); «vid'io... mutare e trasmutare; e qui mi scusi la novità se fior la penna abborra» (XXV); «Qual è colui... che sognando desidera sognare, – sì che quel ch'è, come non fosse, agogna» (XXX); «parlare e lagrimar vedrai insieme» (XXXIII); «com'om che torna a la perduta strada» (*Purg.* I); «noi siam peregrin come voi siete» (II); «la mente nostra, peregrina – più da la carne e men da' pensier presa, – a le sue vision quasi è divina», «Tale immagine a punto mi rendea – ciò ch'io udiva» (IX); «L'angel ...pareva sì verace... – che non sembiava imagine che tace», «aveva in atto impressa esta favella... come figura in cera si suggella» (X); «visione - estatica», «guarda pur con l'occhio che non vede» (XV); «ch'i' veggia la sua corte – per modo tutto fuor del moderno uso» (XVI); «novella vision» (XIX); «come i peregrin pensosi», «con questa vera carne» (XXIII); «Vidi gente ...gridar» (XXIV), «in quella forma ch'è in lui suggella – virtualmente l'alma che ristette» (XXV); «l'una gente sen va, l'altra sen vene» (XXVII); «in sogno mi pareva – donna veder» (XXVIII); «questi fu tal ne la sua vita nova – virtüalmente» (XXX): «disegnerei com'io

¹⁷ Cfr. al riguardo G. Agnelli, *Topo-cronografia del viaggio dantesco*, Milano, 1891.

m'addormentai» (XXXII); «veggo te ne lo 'ntelletto... se non scritto, almen dipinto» (XXXIII); «come pellegrin che tornar vuole», «trasumanar significar per verba – non si poria; però l'esempio basti – a cui esperienza grazia serba», «si muovono a diversi porti – per lo gran mar de l'essere» (*Par.* I); «vere sustanze son ciò che tu vedi» (III); «la circular natura» (VIII); «ritegna l'image», «il suo raggiare aduna, – quasi specchiato» (XIII), «La sua chiarezza séguita l'ardore; – l'ardor la visione» (XIV); «la vista ...entro s'interna» (XIX); «di retro a li occhi la mente, e fa di quelli specchi a la figura – che 'n questo specchio ti sarà parvente» (XXI); «la mente mia così, tra quelle dape – fatta più grande, di sé stessa uscìo», «la circolata melodia» (XXIII); «spirito visivo» (XXVI); «Voi non andate giù per un sentiero – filosofando; tanto vi trasporta – l'amor de l'apparenza e 'l suo pensiero» (XXIX); «circular figura», «dove Dio senza mezzo governa, la legge natural nulla rileva» (XXX); «mi parve pinta» (XXXIII)¹⁸.

È insomma tutto un codice viario strutturalmente e funzionalmente associato a quello visivo-gnoseologico, che si fa pure giudiziario e dunque antieudemonistico da un lato ed eudemonistico dall'altro, sia nel senso appunto negativo della pena definitiva che nega la felicità e sancisce il suo contrario, sia in quello positivo della redenzione e della felicità. Non a caso il movimento di discesa all'Inferno avviene a sinistra a quello di salita del Purgatorio a destra, come nel mito platonico di Er, il soldato macedone morto in guerra e risuscitato a raccontare quel che aveva visto nell'oltretomba. E non a caso, fatte le debite eccezioni (pensiamo ai lussuriosi, che sono però spinti dalla bufera infernale, la quale «mena li spirti con la sua rapina», come se il poeta avesse voluto spiegare l'eccezione, e pensiamo a qualche beato come Cacciaguida che «a piè di quella croce corse», ma per andare incontro al pronipote), quasi ad esemplificazione del remigiano *terminus vite* che è *terminus vie*, una volta concluso il loro destino, in genere, dannati e beati stanno fermi al loro posto, non hanno più ragione di muoversi, tutt'al più si aggirano, ruotano, si agitano dentro la loro nicchia, nello spazio loro riservato.

Così, nell'*Inferno*, i golosi «giaccion per terra», gli avari voltano pesi, gli iracondi stanno immersi nel fango come «porci in brago», gli eretici soffrono dentro sepolcri, i suicidi dentro alberi, i violenti supini a terra, i ruffiani sono «gente attuffata in uno sterco», gli indovini stravolti si muovono appena, i barattieri immersi nella pece, gli ipocriti vanno «in-

¹⁸ Il testo citato della *Commedia* è quello curato da G. Petrocchi, Torino, Einaudi, 1975.

torno assai con passi lenti», i ladri vengono trafitti e immobilizzati da serpenti, i fraudolenti entro fiamme, i seminatori di scismi e di scandali posti a «sedere a sé poggianti», i falsari con le «membra legate», i traditori gente «fitta in gelatina». Così, nel *Paradiso*, dice Piccarda: «Frate, la nostra volontà quieta – virtù di carità che fa volerne – sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta» e aggiunge «come noi sem di soglia in soglia – per questo regno, a tutto il regno piace»; e per questo Giustiniano è tutto nascosto «dentro al suo raggio», Romeo «luce» dentro la sua «margarita», Cunizza ha il suo posto in una «rota», le anime del cielo del sole sono disposte a «corona», dove ciascun beato sta «come a candellier candelò», tutt'al più con qualche passo di danza («a rotar cominciò la santa mola», pronte «insieme a punto e a voler quietarsi»), «s'arrestavano e taciensi», pronte a «quietarsi cantando», per l'appunto «quietata ciascuna in suo loco», ed era danza e canto: «roteando cantava», e poi dolce stasi: «Poi si quietaro quei lucenti incendi», da diventare come pietre preziose, cioè «cari e lucidi lapilli – ond'io vidi ingemmato il sesto lume», quanto dire la dichiarata condizione della loro beatitudine: «vita beata che ti stai nascosta – dentro a la tua letizia», ed era proprio una «circulata melodia» che «si sigillava», dentro la quale si compiva e si esprimeva tutta l'esistenza del beato, se «dentro al vivo seno – di quello incendio tremolava un lampo» e se quella condizione veniva espressa con la migliore delle metafore, quella dei fiori: «e vidi lume in forma di rivera – fulgido di fulgore, intra due rive – dipinte di mirabil primavera». Sono invece le anime purganti, la cui *peregrinatio* ultraterrena è tanto simile a quella terrestre, come se fossero ancora in vita, a muoversi di continuo, perché il muoversi e sopra tutto il salire è l'equivalente del purgarsi e del redimersi. Per la condizione della sua pena, fa eccezione Belacqua «assiso» e «quiritto», ma tutte le altre anime si muovono sempre, sin dall'Antipurgatorio: «venivan genti innanzi» e dopo, da Sordello in poi che dichiara che «licito» gli è «andar suso e intorno», tutti trovano nel muoversi e nel salire la manifestazione per così dire fisica del loro mutarsi, i superbi che «andavano sotto il ponto» (ancora un'eccezione, quella degli invidiosi, ma perché, anche qui, la loro pena, la cecità, non lo consente), gli iracondi, donde l'avvertimento di Marco Lombardo («a me conven partirmi»), così gli accidiosi, se «correndo – si movea tutta quella turba magna» ed essi sono pronti a dichiarare «Noi siam di voglia a muoverci sì pieni, – che restar non potemo», non così del tutto gli avari, «immobili e distesi», il cui giacere però non è immobilità totale, se essa è «tutta volta in giuso», perciò prodighi e golosi sono «ombre che vanno» come «peregrin», ma tali anche per la loro condizione tutta

«gente» che «raffrettò suo passo, – e per magrezza e per voler leggera», e così, a maggior ragione, i lussuriosi, gente «per lo mezzo del cammino», l'una «sen va, l'altra sen vene; – e tornan», persino Matelda «sì già – e cantando e scegliendo fior da fiore», così le tre donne «in giro da la destra rota – venian danzando».

Ce n'è dunque abbastanza per evidenziare e illustrare il significato e l'incidenza pressoché totale dello *status vie* comunale e bassomedievale nella prassi tematica e fantastica del poema dantesco, il quale per questo gode senz'altro del grado icastico più alto del suo tempo, cioè della storicità comunale e bassomedievale più rappresentativa, una storicità beninteso dotata anch'è di notevole modernità, non escluso certo postmoderno, se pensiamo non solo alla fioritura della tematica viaria nel corso dei secoli successivi, dai viaggi secenteschi alle invenzioni viarie di un Melville, di un Joyce, di un Hemingway, ma sopra tutto se teniamo conto della postdantesca novecentesca «scrittura visuale» teorizzata da Adorno, Arnheim, Dorfles, Sanguineti, se pensiamo al dominio incontrastato dell'*homo videns*, giusta le conquiste cinematiche e telematiche del nostro tempo, se facciamo caso anche al suo ingresso nella prassi letteraria, specialmente narrativa, com'è nella proposta pasoliniana, dall'esperienza di Dos Passos alla poetica dell'*École du regard*. Per tutto questo basta leggere il significativo capitolo sulla «visibilità», una delle *Lezioni americane* di Italo Calvino, che parte proprio da Dante e fornisce l'esatta misura teoretica e storica del fenomeno. Una modernità che non si discute, perché propria degli spiriti universali della vita letteraria, una modernità però che non si misura soltanto attraverso congetture storico-teologiche, quale appare, peraltro abbastanza acuta, quella di Raffaello Morghen che vede nella salvezza di Manfredi la sconfitta della scomunica e la fine del Medioevo, perché è sempre lo *status vie* quello che domina lo scenario e recupera per intero la storicità bassomedievale di Dante, mentre ne conferma ed esalta la modernità.

Giuseppe Petronio

Machiavelli uno e trino

Una lettera di Niccolò Machiavelli

Il 10 dicembre del 1513 Niccolò Machiavelli scrisse una lunga bellissima lettera all'amico Francesco Vettori, ambasciatore del governo fiorentino presso la curia pontificia. La Repubblica fiorentina era caduta e la città e i suoi territori erano ritornati sotto il dominio dei Medici; Machiavelli, già funzionario della Repubblica, era stato deposto dai suoi uffici; accusato di cospirazione contro il nuovo regime, arrestato, sottoposto a tortura, condannato al soggiorno obbligato in un suo poderetto a San Casciano. Lì, lontano da quell'attività politica e diplomatica che per tanti anni era stata la sua ragione di vita, smaniava impaziente e impotente, e si consolava scrivendo un trattato politico: *Il Principe*, latinamente *De Principatibus*.

Ancora una volta abbiamo un testo letterario, politico-letterario e il suo autore, Niccolò Machiavelli. Ma quale Machiavelli? Perché in quella lettera – una pagina che una volta, prima che nelle scuole arrivassero i barbari, ogni italiano di media cultura conosceva e ammirava – Machiavelli si sdoppia o si moltiplica in due o più uomini. La mattina, racconta all'amico, sbriga in un bosco faccende domestiche e pratiche; poi si ritira in un suo paretaio, e legge poeti. Quindi va all'osteria; lì si «ingaglioffa» con osti e carrettieri, gioca alla morra e a tritrac, litiga per un quattrino, urla con gli altri, e le urla arrivano fino in paese. La sera, però, diventa un altro; si sveste di quei panni infangati, indossa vesti curiali, si chiude in uno studiolo, legge storici antichi, si pasce, e lo dice solennemente, «di quel cibo che solum è mio», medita sulle leggi che regolano l'agire politico: è un intellettuale. E quale intellettuale! È l'autore del *Principe*, delle *Storie fiorentine*, dei *Discorsi sulla prima Deca di Tito Livio*, dei *Dialoghi dell'arte della guerra*, della *Mandragola*! È il rinnovatore della scienza politica e della storiografia.

E l'altro? Ci sono due Machiavelli? Ce ne sono tre, quattro? Quello

che «mangia», e beve, e dorme, e veste panni (è un verso di Dante) è un altro, diverso da quello che legge e scrive? I moderni, da oltre un secolo, hanno pensato che sì, e Pirandello, nel 1908, ha riassunto lapidariamente questa opinione diffusa scrivendo che ogni uomo è lontano e diverso dal suo io del giorno precedente più di quanto non lo sia da un altr'uomo. Hanno negato, insomma, l'unità della coscienza. Pirandello, lo so bene, era un grosso intellettuale anche lui; era, cosa che apprezzo ancora di più, un uomo serio; ma non sempre mi convince. È stato martire – nel senso cristiano: vittima e testimone – della crisi novecentesca, l'ha vissuta – questa crisi sociale, intellettuale, morale – a livello altissimo, tragicamente, sulla sua pelle, e perciò è riuscito a dirla in opere letterarie grandi; ma le sue tesi non mi convincono sempre: sono l'espressione di una sfiducia radicale nell'uomo e nella storia, della frantumazione della coscienza, di tanti altri malanni. Di Machiavelli ce ne è stato uno solo: una umana creatura composita e complessa, Dottor Jekyll e Mister Hyde, come ogni uomo, angelo e insieme demonio; un viluppo di contraddizioni, un prisma dalle tante facce... E più un uomo è "grande" più è poliedrico. Machiavelli – racconta in quella lettera al Vettori – la mattina, prima di fermarsi all'osteria, si ritira in un paretaio, vicino a una fonte; ha con sé poeti d'amore, li legge, si ricorda dei suoi amori...: un personaggio da idillio bucolico. Però in una lettera di qualche mese prima ha raccontato a un altro amico, con crudo realismo, una sua squallida avventura. Guidato da una ruffiana, al buio, accostandosi a una donna già a letto, pur avvertendo che qualcosa non andava l'aveva presa di colpo, tanta era «la disperata foia» che gli oscurava la mente. Ancora un altro Machiavelli? E il Machiavelli che stende quell'altissima pagina sulle colpe dei Principi italiani («Credevano i nostri principi...») è altro da quello che si mette al servizio dei Medici e ambisce anche «a voltolare un sasso» pur di potersi sentire vivo e attivo? Il Guicciardini che scrive parole di fuoco su principi e preti è altro da quello che nella stessa pagina confessa di averli sempre serviti per amore del suo «particolare»?.

Sono, mi pare, domande essenziali, e coinvolgono la natura non solo dei testi, letterari o no, ma quella di noi uomini tutti. L'uomo-autore di un testo, letterario, storiografico, filosofico, scientifico che sia, è altro dall'uomo che è quando, deposta la penna, si mescola agli altri, tratta di politica, fa l'amore? In una delle novelle di Carlo Porta, un tale, un borghesuccio bigotto, una domenica si sveglia, si alza, fa toletta, si affretta alla chiesa...; ma per la strada passa accanto a un bordello; lo assale un attacco «disperato» di foia, come Machiavelli; entra, si sbriga più in fret-

ta che può, corre in chiesa, in tempo ancora perché la Messa sia valida. È un solo uomo o sono due? Sono, al bordello e in chiesa, due uomini diversi in un corpo solo, o è sempre lo stesso uomo, mosso, di volta in volta, da impulsi contrastanti che lui non sa comporre in unità?

Io credo che sì, che sia proprio così. Siamo, tutti, complessi, Dottor Jekyll e Mister Hyde insieme, ognuno in gradi e modi diversi, e, come lamentava il dottor Faust di Goethe, «due anime, ahimè, coabitano» in noi, e confliggono, si alternano, si compongono, qualche volta, in un'armonia superiore.

Il Principe

Torniamo a Machiavelli, riapriamo il nostro volume, rileggiamoci, dopo la lettera con cui l'annunziava al Vettori, l'operetta che stava componendo in quei giorni: un «opuscolo *De Principatibus*».

È un trattato politico, e gli storici, gli studiosi di dottrine politiche, gli uomini di Stato, lo hanno considerato sempre, e continuano a considerarlo, cosa loro: un'opera che non possono fare a meno di leggere, anzi di studiare. Però è anche, tutt'insieme, un'opera letteraria, di alto livello, e noi che studiamo letteratura o che della letteratura tracciamo la storia non possiamo non tenerne conto nei nostri discorsi. Chi mi ha seguito fin qui capisce a volo (dove ormai capire a volo!) che opere di questa specie sono frequentissime e costituiscono veri e propri «generi letterari»; è dal quinto secolo avanti Cristo – da duemila e cinquecento anni fa! – che storiografi, oratori, filosofi, pur scrivendo in prosa, cominciarono a usare nei loro scritti le tecniche che erano state proprie della «poesia» in versi: l'epica, la tragedia, la lirica. Nacquero allora le storie di Erodoto e del grande Tuciddide, le orazioni, per fare un nome solo, di Demostene, i dialoghi filosofici di Platone. Per qualche secolo i trattatisti, compreso Aristotele, non inclusero nel concetto di “poesia” queste opere; ma poi, nei secoli seguenti, la civiltà ellenistica e quella romana estesero il concetto di “poesia”, e questo comprese – con Cicerone, con Quintiliano, con tutta l'età imperiale – tutte le opere, in versi e in prosa, che – come nell'età sapienziale, come nell'epica di Omero – mirassero insieme ad ammaestrare e a dilettere, affascinando. Così Lucrezio si disse e fu detto “poeta”, pur mettendo in versi (ma in quali splendidi versi!) la dottrina di Epicuro; Virgilio cantando, con altri splendidi versi, sia le armi sia il lavoro dei campi («cecini pascua, rura, duces»: ho cantato i greggi, i campi, gli eroi); Sallustio, Livio, Tacito, furono considerati

“poeti”; cultori e produttori di «*humanae litterae*», e così via per mille e cinquecento anni.

Poi, tanti secoli dopo, nei primi anni dell'Ottocento Federico Schlegel, il fondatore della moderna storiografia letteraria, spiegò che una storia della letteratura deve comprendere sia le opere letterarie in senso stretto (la narrativa, il teatro, la lirica), sia quelle dottrinali (di filosofia, di storia, di che altro sia), purché (secondo i dettami di Aristotele) trattino non del particolare ma dell'universale, avendo ad argomento, in forme affabulatrici, la «vita dell'uomo». Legittimò così, *sdoganò* diremmo oggi, ciò che nel corso della letteratura italiana (ma anche delle altre letterature romanze) era stato già fatto: il poema didattico, allegorico o no, certe cronache (Dino Compagni, per esempio), la trattatistica, in latino e in volgare, del Quattrocento (Leon Battista Alberti, Pontano...), e del Cinquecento (Baldassar Castiglione, Pietro Bembo, tanti altri...), e così via.

Il Principe è, appunto, una di queste opere: un trattato dottrinale che, però, è anche un'opera letteraria, e appartiene quindi a due campi disciplinari diversi, a due diverse attività proprie dell'Uomo. Vediamo come e perché.

Il Principe: un «trattato»

Del «trattato» – di natura dottrinale, «scientifica» – ha tanti caratteri: è in volgare (ma siamo nel Cinquecento), ma il titolo è in latino; in latino sono i titoli dei singoli capitoli; in latino, o latineggianti, sono molte espressioni, e, in complesso, il linguaggio è quello, settoriale, burocratico, delle Cancellerie: della diplomazia.

Dottrinale, da manuale, è l'esposizione: «Tutti li stati, tutti e' uomini che hanno avuto, et hanno imperio sopra li uomini, sono stati e sono o repubbliche o principati. I principi sono o ereditari... o sono nuovi... [...]. Io lascio indietro il ragionare delle repubbliche...»; e così via, di distinzione in distinzione, di definizione in definizione, citando, ogni volta che sia necessario, un esempio, antico o moderno.

Il Principe: un «manifesto»

Però, a un certo punto, l'atteggiamento di Machiavelli di fronte alla sua materia e alla sua opera cambia. Il «trattato» diventa un «manife-

sto» che è, psicologicamente e retoricamente, un'altra cosa. Machiavelli non vuole più descrivere, distinguere, asserire; vuole persuadere emotivamente, incitare all'azione. Perciò, naturalmente, lo stile e il linguaggio cambiano: diventano, come si dice in retorica, di carattere «conativo». Ma non si tratta solo di linguaggio, di stile, di tono, si tratta di atteggiamento dell'animo. Machiavelli non è più trattatista di dottrine politiche, un politologo, o come altro si voglia dire; è un patriotta, vive con animo perturbato e commosso la crisi politica e morale (la «corruttela») che travaglia l'Italia, e ne soffre, e vuole porvi rimedio: scuotere gli Italiani, incitarli, persuaderli: «dirigere gli animi», aveva detto Socrate.

Perciò, a mano a mano che il «trattato» si avvia a tramutarsi in «manifesto» e che la scientificità si muta in passionalità, dal suo colloquiare con gli antichi lui trae non più insegnamenti dottrinali ma una lezione per operare, e lo stile si avviva, il linguaggio perde la rigidità della esposizione scientifica, si colora, consciamente e inconsciamente, di tutte le figure di pensiero e di parola che la retorica spontanea suggerisce e la retorica conscia insegna; Machiavelli non è più un politologo, ma un letterato, un «poeta».

L'epistola dedicatoria

«Sogliono il più delle volte coloro che desiderano acquistare appreso un principe farseli incontro con qualche cosa...»; sono le prime righe della lettera che Machiavelli invia a Lorenzo dei Medici dedicandogli *Il Principe*, e sono – non ci dovrebbe essere bisogno di farlo osservare – nello stile di tanta epistolografia ufficiale del tempo.

Ancora una volta è, almeno in apparenza, un altro Machiavelli; non più il repubblicano estraneo ed ostile alle corti; ma nemmeno il letterato «cortigiano al servizio di principi»; è il fustigatore dei principi (il futuro autore, nei *Discorsi sull'arte della guerra*, della grande pagina «Solevano i nostri principi»), costretto però dalla malignità della Fortuna a riconoscere che solo un Principe avrebbe potuto riscuotere gli Italiani dalla loro ignavia, raccogliarli sotto una bandiera a salvare l'Italia. Un principe che, come il Veltro dantesco, uccidesse la Lupa.

Ecco, allora, nel *Principe*, nella lettera dedicatoria il linguaggio tra il burocratico e il cortigiano; quello «scolastico» nelle parti espositive e raziocinanti; quello espressionistico tutte le volte che Machiavelli getta la maschera, e dietro il trattatista spunta il patriotta appassionato, l'utopista che non si rassegna alla realtà ma la vuole trasformare, e deve per-

suadere gli altri a seguirlo. Non è un caso che il «trattato» si chiuda con la citazione di alcuni versi di una canzone di Petrarca. Il trattato politico è, o può essere, anche letteratura, come possono esserlo, lo avevano già affermato e mostrato con il dialogo filosofico Platone, con le sue storie Tucidide, con la sua oratoria Demostene, qualsiasi altra esposizione, avrebbe spiegato Federico Schlegel, che tenda, come aveva spiegato Aristotele, «all'universale».

La lezione del Principe

Anche per Machiavelli, scrittore soprattutto di opere di storia e di politica, arriviamo dunque alla stessa conclusione a cui arriviamo per gli scrittori «letterati»: Dante, Manzoni, Ungaretti, Sciascia... La lettura del *Principe* ribadisce la tesi che l'opera letteraria (ma potremmo allargare il discorso a ogni e qualsiasi opera di ogni e qualsiasi attività umana) non può essere intesa se non la si vede nella sua relazione con l'autore: colui che l'ha concepita, l'ha composta, l'ha scritta, da quell'uomo e il letterato che era.

P.S. Nelle settimane successive alla scomparsa prematura di Paolo Mario Sipala avevo scritto alcune pagine a ricordo della figura e dell'opera di un amico che mi era assai caro. Quelle pagine sono andate smarrite, e non mi è possibile ricostituirle rapidamente. Invio perciò, per il volume che amici e colleghi intendono dedicargli, queste pagine: un capitolo di un libro a cui lavoro da tempo.

Gisella Padovani

Donne, chiostri e sepolcri nell'età barocca: *l'Inferno monacale* di Arcangela Tarabotti

La monaca perfetta ritratta dalla *Scrittura sacra*, con autorità et esempli de' Santi Padri del sacerdote oblato milanese Carlo Andrea Basso, apparsa nel 1627 nella Milano del Borromeo e riedita più volte sino alla fine del Seicento, suggeriva gli elementi fondamentali per forgiare quella ineccepibile religiosa che stava a cuore ai campioni di una contro-riforma istituzionale e rigorosamente organizzata.

Il percorso argomentativo seguito dal Basso si articola su una serie di concetti-guida codificati dalla letteratura "di disciplinamento" monacale dilagante nei primi decenni del secolo e dichiaratamente volta a controllare, catechizzare, istruire le suore e a garantire attraverso Regole e Costituzioni la corretta applicazione dei decreti del Tridentino sulle comunità religiose femminili.

All'esaltazione del chiostro come "recinto" protettivo, unica barriera difensiva contro gli oscuri pericoli, rappresentati soprattutto dai peccati della carne, connessi allo status secolare, si affiancano l'apologia della *devotio* cristiana, strumento privilegiato di purificazione e perfezionamento dello spirito, e la marcatura dell'imprescindibile collegamento tra legge naturale, organizzazione gerarchica della società clericale e obbedienza femminile. Il presupposto dell'inferiorità biologica e della fragilità emotiva delle donne, insistentemente enunciato anche dalla coeva trattatistica "familiare", è sotteso alla programmatica elaborazione di una disciplina "dell'obbedienza", condizione indispensabile al mantenimento dell'ordine nei conventi. Proprio la virtù dell'obbedienza, affrancando dalle passioni terrene e affinando lo spirito, permette alle "spose di Cristo" la conquista di un'eccellenza morale negata alle "spose del mondo".

La superiorità della vita secondo la regola, illustrata da molti manuali per le monache, è il tema forte su cui si basa la prima sezione del trattato di Carlo Andrea Basso:

Le maritate sono divise in molte cure, et sollecitudini, perché hanno da soddisfare alle cose del mondo, et alla robba, et alla famiglia, et al marito. Taccio le fatiche, et stenti in allevare i figliuoli, le loro pessime riuscite, li continui crepacuori, che danno, et mali trattamenti, et molte altre cose simili, perché purtroppo arrivano i lamenti, et le querele delle povere maritate anco all'orecchie delle religiose, che sono loro causa molte volte di disturbo: se bene la Monaca sensata sentendo queste cose dovrebbe ritirarsi in se stessa, et alzando le mani al Cielo rendere mille, et infinite gratie al Signor Nostro, che per sua misericordia l'abbia sottratta da tante miserie¹.

Rispettosamente soggetta alle leggi divine e all'autorità ecclesiastica, "sposa mistica" casta e fedele, la monaca perfetta idealizzata da Basso incarna l'esempio di una religiosità intrisa di letizia, prodiga di gratificazioni, positivamente qualificata da una condizione di assoluto equilibrio interiore.

Pace, delizia, beatitudine estatica si correlano all'immagine del chiostro nelle pagine del prelado milanese e, in genere, nella profluvie di trattati, istruzioni, confessionali, ammaestramenti, stilati dagli intellettuali organici della controriforma, unanimamente impegnati nell'applicazione di strategie persuasive che rivelano tutta la loro carica mistificatoria se rapportate alla realtà della vita conventuale nei primi decenni del Seicento.

Recinto asfittico, microcosmo concentrazionario che i decreti tridentini, con la severa imposizione della clausura, avevano confinato in uno spazio di assoluta separatezza, lo stato monastico implicava la drastica interruzione di ogni collegamento con il mondo esterno, e persino l'esclusione dalla trama delle relazioni familiari. Si traduceva quindi in una condizione di reclusione coatta, che non tutte le ospiti dei monasteri accettavano con la docile disposizione al dolorismo ascetico che dettava l'*Incitazione a patire*, una delle *Pie e devote poesie* (Roma, Bernabò, 1654) indirizzate alle consorelle dalla romana Francesca Farnese (1593-1651), fondatrice di vari monasteri di clarisse riformate; o con l'attitudine penitenziale dell'abruzzese suor Maria Zocchi (1601-1645), terziaria domenicana santificata dal fervore di una fede tenacemente ed eroicamente professata con il rifiuto del cibo («fu di molta bontà di vita, asti-

¹ C.A. Basso, *Trattato I della Vocazione alla religione*, in *La monaca perfetta ritratta dalla Scrittura sacra, con autorità et essempli de' Santi Padri*, Milano, per l'Herede di Pacifico Pontio et Giovan Battista Piccaglia stampatori archiepiscopali, 1627, p. 18. L'opera è articolata in quindici trattati che illustrano i momenti più significativi della vita comunitaria nel monastero.

nente in modo che, passavano molti giorni, senza ch'ella prendesse cibo», annotava l'erudito suo contemporaneo Nicola Alfonso Viti²; o con la serena rassegnazione della timida e virtuosa suor Maria Celeste, ovvero Virginia Galilei (1600-1634), entrata nel 1616 nell'ordine delle clarisse per volontà del padre, al quale tuttavia rimase sempre amorosamente devota³.

Se le 124 lettere indirizzate da suor Virginia al suo illustre genitore sono trapunte di toni pacatamente colloquiali e di tenere espressioni d'affetto, ben altrimenti infiammato è uno scritto della benedettina suor Arcangela Tarabotti, l'*Inferno monacale*, redatto prima del 1650, dove si narra a chi sta "fuori" la dolente e oppressa vita delle forzate alla clausura (ma la denuncia si estende alla generale situazione di ineguaglianza delle donne, prigioniere fra matrimonio coatto – cui l'autrice dedica un'opera per noi perduta, *Il purgatorio delle malmaritate* – e chiostro). Il testo, clandestinamente circolante tra i contemporanei, poi disperso, quindi rintracciato a Venezia solo nel 1960 da Emilo Zanette e pubblicato nel 1990 a cura di Francesca Medioli (*L'"Inferno monacale" di Arcangela Tarabotti*, Torino, Rosenberg & Sellier), consente di misurare la distanza tra l'operazione rigorista condotta dai trattatisti religiosi operanti fino all'ultimo ventennio del Seicento – quando si afferma l'austero riformismo ecclesiastico di papa Innocenzo XI – e la realtà della monacazione femminile nel medesimo arco di tempo.

Veneziana, di famiglia agiata, costretta a prendere i voti nel 1620, a soli sedici anni, la Tarabotti trascorse il resto della sua vita nel monastero di Sant'Anna di Castello, dove morì nel 1652. Il particolare assetto della giurisdizione ecclesiastica nella Repubblica di Venezia le permise di frequentare accademici, letterati e stampatori, e di acquisire una «cultura profana e da autodidatta, dovuta più che a conoscenza di prima mano di questa o quell'opera, all'uso di repertori di citazioni in voga nella cultura media dell'epoca, soprattutto nei monasteri di clausura cui era preclusa per intuibili motivi una larga circolazione libraria, e di raccolte antologiche approntate a fini scolastici e con intenti religiosi e morali»⁴. La violenta requisitoria contro il sistema claustrale consegnata alle pagi-

² Cfr. L. Murolo, *Il cibo negato. Suor Maria Zocchi e la santità popolare in un centro dell'Italia meridionale nel XVII secolo*, in «Critica letteraria», Napoli, a. XII, fasc. I, n. 42/1984, p. 107.

³ Un accurato profilo di Virginia Galilei è stato tracciato da Mario Rosa nel suo denso e ben documentato contributo su *La religiosa*, in AA.VV., *L'uomo barocco*, a cura di R. Villari, Bari, Laterza, 1991, pp. 219-267.

⁴ Ivi, p. 233.

ne dell'*Inferno monacale* occupa anche la prima opera a stampa dell'autrice, il *Paradiso monacale* (1643), e la postuma *Semplicità ingannata* (1654), apparsa sotto pseudonimo e finita all'Indice.

A stabilire il divario antipodico tra la denuncia della Tarabotti e la sistematica mistificazione della realtà claustrale elargita dai precettori spirituali secenteschi vale l'ossessiva metafora teatrale della finzione e della dissimulazione, macrosegno della cultura barocca, che nella scrittura di suor Arcangela ridonda come marca autobiografica di lacerazione e dissidio tra una protagonista disarmata e i potenti antagonisti esponenti dell'istituzione familiare ed ecclesiastica.

La retorica oppositiva delle antitesi governa l'organizzazione formale e iconografica del testo, il cui tragitto concettuale muove da un assunto codificato dalle poetiche secentesche: la convinzione che la vita umana si identifichi con un grandioso, variegato spettacolo teatrale. Una visione dell'esistenza che era stata emblematicamente espressa da Torquato Accetto («sono molt'i dispiaceri dell'uomo, ch'è spettator in questo gran teatro del mondo, nel quale si rappresentano ogni dì comedie e tragedie»⁵) e che suor Arcangela ribadisce nel momento in cui si accinge a mettere in scena il conflitto tra le personificazioni del Bene e quelle del Male:

tutte l'humane attioni altro non sono che representationi che, per lo più, finiscono in una misserabile catastrofe. Nelle scene comiche il tutto è finto, sono finti i palazzi, finte le compagnie e finti i personaggi, né in loro ci ha di verità che un'ingannevole sembianza. Il mondo pure è una scena piena d'inganni⁶.

I cupi interni del monastero fanno da proscenio al dramma della monacazione forzata, ordinatamente articolato in sequenze costruite e disposte secondo le modalità tecniche dello spettacolo tragico.

Luogo reale della dissimulazione e spazio ideale della finzione scenica è per suor Arcangela il chiostro,

teatro in cui si reccitan funestissime tragedie poichè il fine di molte dell'imprigionate è il perdere forse l'anima [...]. In queste scene ogni cosa è finto e il tutto è apparente e non reale per le forzate monache. Intendete: altro non v'ha che cerimonie externee⁷.

⁵ T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, edizione critica a cura di S.S. Nigro, presentazione di G. Manganelli, Genova, Costa e Nolan, 1983, p. 70.

⁶ F. Medioli, *L'"Inferno monacale" di Arcangela Tarabotti*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, p. 39.

⁷ *Ibidem*.

Rispettando la struttura canonica del testo drammaturgico, la Tarabotti indica nel prologo del suo racconto gli antefatti, cioè le strategie familiari, sociali, politiche che costringono tante giovani donne alla segregazione fisica e spirituale e che producono inevitabilmente esiti catastrofici:

Questo è il proemio della tragedia e mestissima rappresentazione, la quale, non con finte apparenze, ma con reali esistenze, fonda le riuscite della funestissima sua catastrofe non sopra una semplice, ma più volte replicata morte, poi ché alle monache è destinato il morire più d'una volta⁸.

La serie degli episodi che potenziano l'azione drammatica si apre, nel primo atto dell'immaginaria costruzione scenica, con la cerimonia della vestizione preceduta da un lugubre rintocco di campane:

Entratta la fanciulla nella scena del monastero, già disposti i luochi e preparati li abiti, si viene alle prove se la rapresentante riesca e poi, con piacere degl'assistenti, si comincia ad intessere i primi fili della tragedia per condurli ad una miserabile fine. Antecede all'atto primo del vestire una musica di campane che, con mestissimo rimbombo, dà segno della vicina e melanconica festa da celebrarsi; questo sono, a colei che non è avvezza a comparire in questo teatro, promove l'alterationi dal più intimo del core che, senza esser ferito d'amore, arde⁹.

Il funereo sfondo sonoro, i costumi, le luci, le tonalità cromatiche, gli iconogrammi investiti di valenze tanatologiche (il "negro drappo", la candela, la bara...), fissano il rito dell'iniziazione alla vita claustrale in una scena ispirata alle procedure del teatro gesuitico:

Ma torniamo alle funebri cerimonie che in poco o nulla differiscono dai funerali che a' diffunti si celebrano. Alle segrete della messa, gittata boccone a terra, vien coperta di negro drappo, postale a' piedi una candela et una al capo, sopra sé le cantan le litanie. Tutti segni che la dinottano estinta.

Ella stessa sente i suoi proprij funerali e sotto quella bara gl'accompagna con lacrime e singulti, sacrificando tutti i sensi alla passion e dolore¹⁰.

Da quella liturgia ha inizio il destino conventuale, irredimibile, delle monache per forza, e il loro percorso straziato e senza riscatto nel giro dei dannati, che suor Arcangela sbalza sulla pagina mobilitando un

⁸ Ivi, p. 50.

⁹ Ivi, pp. 50-51.

¹⁰ Ivi, pp. 70.

vasto campo metaforico, e piegando le risorse dell'ipotiposi e i toni veeementi dell'oratoria patetica al proposito di garantirsi un forte impatto emotivo sui virtuali lettori:

Arrivata la tragedia a questo termine, si muta la scena prima, rappresentante il tempio, in un monastero sopra la quale, a pregiudizio et esterminio dell'infelice, come a personaggio principale si raggira intorno la machina tutta del funesto drammatico: esercitan sue parti l'Interesse, la Fraude, la Simulatione, l'Hipocresia che passano fra loro dialoghi non intiligibili ad animi puri ed innocenti; l'Inganno e 'l Tradimento rappresentano al vivo l'offitio di consigliere; la Malignità e Superbia, travestite et ancompagniate da gli altri peccati, si fingono autorevoli ma malinconiose et atte ad ingannar con dolcezza ogni sentimento di chi si fida di loro apparenti larve; e tutti i mascherati recitan con eloquenza così diabolicamente artificiosa che può rapir gli animi di coloro che sono ignari di così simulato e finto vivere¹¹.

La sofferta testimonianza autobiografica di suor Arcangela è dunque affiancabile, per la tensione eversiva che la percorre, a testi come *Il Merito delle donne ove chiaramente si scuopre quanto sieno elle degne e più perfette de gli huomini* di Moderata Fonte (Venezia, Imberti, 1600) o *La nobiltà et eccellenza delle donne co' diffetti et mancamenti de gli huomini* di Lucrezia Marinella (Venezia, Ciotti Senese, 1600); indignati refferiti sulle ingiustizie subite dal sesso muliebre, punti d'avvio di una "riflessione femminista sul diritto alla libertà della scelta di vita" che si sposta in terra francese quando sull'abbrivo

delle discussioni della *Querelle des femmes* che animano i salotti d'oltralpe, la scrittrice Gabrielle Suchon compone un trattato teorico dal significativo titolo *Du celibat volontaire ou la vie sans engagement*, pubblicato a Parigi nel 1700. Il trattato è la teorizzazione di una scelta di vita liberamente e tenacemente perseguita tra mille difficoltà, come l'impresa riuscita di ottenere l'annullamento dei voti, essendo la scrittrice stata costretta in gioventù a rinchiudersi in un monastero¹².

In Italia, sarà ancora una benedettina – non nella Venezia del Seicento questa volta, ma nella Napoli dell'Ottocento – a dar voce alla propria condizione di "malmonacata". Il differente contesto storico però consentirà la soluzione liberatoria che a suor Arcangela era negata.

¹¹ Ivi, pp. 51-52.

¹² G. Zarri, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 479-480.

Nei *Misteri del chiostro napoletano. Memorie di Enrichetta Caracciolo de' Principi di Forino ex-Monaca Benedettina* (Firenze, Barbèra, 1864) l'autrice, confinata in convento nel 1840 «per isnaturatezza di parenti e per sobillamento di confessori» e uscitane definitivamente dopo una serie di fughe e rientri nel 1860, si propone principalmente di

confermare [...] con argomenti di fatto l'opportunità e la giustizia del Decreto col quale si sopprimono dal Governo Italiano i conventi e disingannare a un tempo coloro, se pur ne restano ancora di buona fede, che tenesser quei luoghi per asili di tutte le religiose virtù¹³.

Pur assicurando che la sua «è narrazione di fatti recentissimi», intesa di riferimenti a «date, luoghi, persone» reali e costruita sulla rievocazione di vicende pubbliche e private di cui «ognuno potrà riscontrare la verità agevolmente»¹⁴, la nobildonna partenopea utilizza a piene mani l'armamentario del *gothic novel* e i temi convenzionali della letteratura fantastica. Primo fra tutti, il topos della sepolta viva che ridestatasi dal letargo brancola fra le tenebre in cerca di un'uscita. Il motivo, affiorante già nella premessa *Al lettore* là dove si accenna alle «giovanette [...] sepolte in carceri inaccessibili a ogni lume sociale, a ogni voce dell'umanità»¹⁵, ha un ruolo di assoluta centralità all'interno del testo, ossessivamente ruotante intorno alla diade omologica convento-sepolcro.

Istituito anche dal Verga di *Storia di una capinera* (Maria è la “rinchiusa vivente”)¹⁶, forse sulla traccia fornita dalla *Religieuse* di Diderot,

¹³ E. Caracciolo, *Al lettore*, in *Misteri del chiostro napoletano. Memorie di Enrichetta Caracciolo de' Principi di Forino ex-Monaca Benedettina*, Firenze, Barbèra, 1864, p. VII.

¹⁴ Ivi, p. VIII.

¹⁵ Ivi, p. VII.

¹⁶ «La Capinera muore quasi per soffocamento, per claustrofobia», ha osservato a questo proposito Sergio Campailla in un saggio teso ad enucleare le figure “di chiusura” che dominano nel romanzo verghiano. «Il convento, in primo luogo, che ha il suo corrispettivo nella similitudine della gabbia; e poi le figure della prigionie [...]. E insieme alla prigionie il sepolcro» (*Autobiografia e simboli in «Storia di una capinera»*, in «Critica letteraria», Napoli, a. IX, fasc. I, 1981, p. 15).

Il binomio tematico convento-sepolcro è stato messo a fuoco, in una prospettiva intertestuale, anche dall'approfondita analisi a cui Mario Tropea ha sottoposto il testo della *Capinera*. Secondo il critico, l'assunzione dello «stereotipo collettivo, metaforico ma anche reale, nel caso» della «sepolta viva», insistentemente «frequentato nella tradizione romantica e d'appendice per tutto il corso dell'Ottocento», può suggerire un'utile «indicazione di lettura da seguire per la *Storia di una capinera* rispetto a Manzoni, se Manzoni fu, come non poteva non essere, il modello. L'“originalità” di Verga, per così dire, sta, in questo tipo di romanzo, nello squilibrare tutto verso il patetico, il romantico, ma anche il cu-

in rivolta contro una società colpevole della delittuosa consuetudine «d'enfermer dans des sépulcres de jeunes créatures toutes vivantes»¹⁷, il collegamento metaforico tra sepolcro e convento ricorre con insistenza già nel racconto della Tarabotti. E il campo semantico delineato dall'*Inferno monacale* è dinamizzato proprio dal contrapporsi della sfera disforica iconizzata dai tenebrosi «oridi sepolchri de' chiostri», dove tante fanciulle «si vedono [...] sepolte prima d'esser morte»¹⁸, allo spazio euforico, aperto alla luce e alla vita, in cui si muovono spensieratamente «le figliole destinate a gli abbracciamenti di sposo terreno»¹⁹.

La negatività assoluta che pesa sul destino di «colei che vogliono sepilir viva»²⁰, richiama *in absentia* l'opposta, positiva condizione della più fortunata giovinetta che gode degli «agi e delle pompe del mondo»²¹. È inevitabile in questa prospettiva il confronto serrato fra *milieu* religioso e *milieu* profano a tutto vantaggio di quest'ultimo; suor Arcangela si diffonde a lungo sul paragone tra le insopportabili privazioni a cui sono obbligate «quelle infelici [...] a forza sigilate ne' chiostri»²² e i privilegi invidiabili di cui beneficiano le loro sorelle proiettate in una dimensione di scintillante "mondanità" e libere di assecondare le più normali inclinazioni dell'indole femminile:

Con che core credete voi che tal'una di queste veda l'altra sorella che, destinata a sposo carnale, pompeggia nelle delitie e trionfa, per così dire, tra mille lussi e grandezze?!

Questa, non tantosto chiuso il matrimonio e sparsene la fama, depone ogni semplicità d'habito e s'adorna d'ogni vanità; non si tralascia foggia moderna per rinfrascarla; il crine si sbiondeggia, innanella; gli ori, le gemme son chiamati ad arricchire la costei bellezza e se la consegna insino un maestro perito che l'insegni i modi del carrolare, acciò in lei né anche i moti siano senz'arte per attrahere a suo tempo gl'occhi e l'anima de' riguardanti.

po, l'orrido, il "gotico" di questa situazione, che rende la *Storia di una capinera*, per certi aspetti, più vicina alla storia di Gertrude in *Fermo e Lucia* che non nella emendata versione definitiva dei *Promessi Sposi*. Cfr. M. Tropea, *Monacazioni, conventi e follia tra Manzoni e "Storia di una capinera"*. (Con un'appendice su alcune novelle tarde dello stesso argomento), in *Ironia e realtà. Saggi su Verga e Pirandello*, Rovito (CS), Marra, 1992, p. 22.

¹⁷ D. Diderot, *La Religieuse*, édition critique par J. Parrish, Genève, Besterman, 1963, p. 193.

¹⁸ F. Medioli, *L'"Inferno monacale" di Arcangela Tarabotti*, cit., pp. 42 e 45.

¹⁹ Ivi, p. 60.

²⁰ Ivi, p. 47.

²¹ Ivi, p. 43.

²² Ivi, p. 40.

L'altra infelice, priva della chioma donatale dalla natura, fra quattro cenci di povera lana, vien venduta per ischiava senza sperar di mai più liberarsi. Quella, ne' guardi brillanti e lascivi, dà segno dell'alegrezza del core. Questa, con lacrime a forza ritenute, non solo racchiude in seno l'amarezze, ma imprime nell'animo di chi la mira la mestitia. Quella esce di soggettione. Questa entra in prigione²³.

Suor Arcangela vagheggia i profani e seducenti incanti delle *toilettes* sfarzose, dei fregi, dei gioielli, dei raffinati belletti, degli ornamenti che siglano una superiorità di casta e di censo, come ha opportunamente precisato Francesca Medioli:

Attraverso gli abiti la donna otteneva un proprio riconoscimento e costruiva una propria identità: certi segni di fasto mostravano un'immediata valenza sociale e simbolica che rimandava al potere economico e sociale della famiglia. E suor Arcangela, che vestiva con scarsa rassegnazione la tonaca, era consapevole dell'importanza delle vesti, dato che a sua volta era stata dedita alle "lascivie degli abiti"²⁴.

Ma le sete e i velluti, i «finissimi bissi d'Olanda», i «legami pomposi d'oro che stringono alla gamba il superbo e serico cotturmo», le «più preziose perle dell'Oriente», i «grossi e lucidi diamanti», gli «ori sottilmente lavorati da industrie mano»²⁵, non fungono soltanto da connotatori indiziari della classe d'appartenenza di chi li indossa. Sono anche le spie di una femminilità naturalmente e liberamente espressa, tradotta nel desiderio di eccellere in avvenenza, di attrarre e deliziare l'altro sesso, ed esaltata dal fascio di «relazioni differenziali» (Hamon) con il modello, contestuale, di una muliebrità mortificata e inibita:

Ma per il contrario la condannata alla tomba d'un chiostro è necessitata a coprirsi la gamba di rozza rassa et adattarsi al piede un zoccolo di legno mal vestito di cuoio e cingersi al collo un bavaro così nemico della ricchezza che la priva de' tesori donatoli dalla natura²⁶.

Contraddicendo apertamente l'immagine della realtà conventuale offerta dalla letteratura "di pietà" e dagli scritti parenetici ad uso delle religiose, la benedettina suor Arcangela svela oltre al proprio calvario

²³ Ivi, p. 43.

²⁴ Ivi, p. 151.

²⁵ Ivi, p. 46.

²⁶ *Ibidem*.

esistenziale la tragica sorte che nella Venezia del suo tempo ha travolto circa duemila ragazze condannate, in ossequio agli interessi economici e sociali dei ceti dominanti, a patire fra le mura claustrali «stratio peggio d'Inferno» e spesso avviate alla corruzione più che alla purificazione spirituale. La tradizione del reclutamento forzato di giovani di nobile casata che la politica familiare destina alla carcerazione monastica per tutelare l'integrità del patrimonio, durerà nel Veneto fino all'età napoleonica. È significativo che nel 1872, a più di due secoli di distanza dalla denuncia della Tarabotti, una *femme de lettres* corregionale della monaca secentesca, Caterina Percoto, nella lettera a Verga con cui patrocina la «fortuna» della «bella Capinera» stigmatizzi come «una delle più dolorose piaghe» sociali «il barbaro costume di educare le donne alla clausura», persistente anche dopo la svolta legislativa impressa dal codice napoleonico, grazie al quale «Qui, nel Veneto, [...] è sparita da un pezzo la trista consuetudine di sacrificare alla vita monastica le povere nostre giovinette»²⁷.

Destinate al chiostro «senza esser chiamate da Dio [...], chiuse con violenza dalla barbarie de' loro stessi padri»²⁸, le «semplicette, quando sperano di trovar un teatro di delitie»²⁹, si accorgono presto

d'esser entrate in una cloaca d'immonditie et incomodità, non meno per la corporale che per la spiritual vitta³⁰.

Sicché finiscono per stimare «giusto e leccito il viver con poca decenza religiosa»³¹ e per smarrire

le naturali e proprie qualità, essendo lor diniegato l'operare secondo la generale inclinatione³².

Il racconto della Tarabotti è trapunto di allusioni agli «scandolosi comportamenti» delle «mal contente» religiose, alla «fals'amicitia che tira l'anima al precipitio e con pessimi consigli offende il corpo»³³, alla «con-

²⁷ Il brano della lettera di Caterina Percoto da noi citato è tratto dal saggio di Mario Tropea su *Monacazioni, conventi e follia tra Manzoni e "Storia di una capinera"*, cit., pp. 15-16.

²⁸ F. Medioli, *L'"Inferno monacale" di Arcangela Tarabotti*, cit., pp. 31 e 36.

²⁹ Ivi, p. 33.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 35.

³² Ivi, p. 39.

³³ Ivi, pp. 74-75.

suetudine del peccar contro la regola»³⁴, cioè ai rapporti omosessuali, una pratica tanto diffusa nei monasteri da indurre ripetutamente l'istituzione ecclesiastica a intervenire sul piano preventivo e normativo, *obtor-to collo* e solo in via apparentemente cautelativa, con sussidi pedagogici come l'*Istruttione per li confessori di monache* stilata nel 1607 da Giovanni Pietro Barchi che, preoccupato di «certe amicitie particolari» coltivate nell'intimità dei chiostri, intimava di «sradicare l'amor sensuale, che per avventura una Monaca portasse all'altra, come cagione, e seminario d'infiniti mali»³⁵.

Molto più tardi, in epoca illuministica, anche Alfonso Maria de' Liguori, compilatore del manuale *La vera Sposa di Gesù Cristo, cioè la Monaca santa*, avrebbe ammonito:

E specialmente guardatevi da taluna che dimostra passione con voi. Voi camminate per una via oscura, e sdrucchiola, qual è la vita presente: se poi avrete una mala compagna, che vi spinga a qualche precipizio, sarete perduta³⁶.

Affini per il contenuto dottrinale e per il taglio didascalico-normativo che li qualifica, tesi entrambi alla definizione delle peculiarità atte a contrassegnare il contegno e la figura della religiosa integerrima, gli "enchiridi" del Barchi e del de' Liguori documentano la persistenza nella *longue durée* dell'apprensione – sottaciuta e minimizzata, ma tuttavia presente alle coscienze – delle autorità religiose per quello che era avvertito come un grave problema etico-sociale connesso agli effetti corrottori della clausura coatta³⁷. E testimoniano la stabilizzazione delle ar-

³⁴ Ivi, p. 90.

³⁵ G.P. Barchi, *Istruttione per li confessori di monache*, Milano, Pontio e Piccaglia, 1607, pp. 17-18.

³⁶ A. de' Liguori, *La vera Sposa di Gesù Cristo, cioè la Monaca santa*, Bassano, Remondini, 1775, pp. 236-237. Il brano citato è riprodotto in P. Lupo, *Lo specchio incrinato. Storia e immagine dell'omosessualità femminile*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 214.

³⁷ Su questo delicato argomento aveva polemicamente preso posizione anche la trattatistica rinascimentale, come rivela un passo della *Iconomica* del palermitano Paolo Caggio: «fai che le poverelle [...] bestemmiano l'anima et il corpo di chi ce le menò, di chi pose loro l'abito e di chi ce le mantiene e non le straccia il velo; e fai che dove dovrebbero stare come ancille dedicate al servizio del glorioso Cristo, stanno come serve del demonio, disperate di questo mondo e di quello. Ma lascia andare, che il danno piove sopra chi n'è causa. Voi altri, per mezzo delle vanità vostre, l'avete condotte a tal termine» (P. Caggio, *Iconomica*, a cura di G. Ratto, Napoli, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento meridionale, 1987, p. 151).

ticolazioni isotopiche che accomunano le categorie testuali connesse al progetto di promozione delle strutture “di disciplinamento” dell’anima e del corpo, di tutela dell’ideale di una santità femminile solitaria e penitente, e, soprattutto, di rigorosa definizione della linea di discriminare tra lecito e illecito nella vita della comunità conventuale.

Orrore del peccato e paura della dannazione, sempre in varia misura presenti nelle scritture d’indottrinamento cristiano, dilagano tra Sei e Settecento nei manuali finalizzati specificamente all’“avvertimento” morale e dettati dall’esigenza di rendere più diretto e severo il controllo esercitato sulle suore dal vigile occhio ecclesiastico. E il concetto del Male domina sovrano nell’incipite accezione di colpa e di pena, enfatizzato da contrappunti cromatici giocati su tonalità fosche e da un apparato iconografico che allegorizza l’*iter tenebricosum*, la catabasi senza ritorno a cui è condannato chi viola le leggi divine.

Proprio in concomitanza con la stesura del trattato di de’ Liguori, redatto nel 1760, dal prestigioso e agguerrito fronte dell’*Encyclopédie* – che fra attacchi furibondi dei conservatori e divieti di pubblicazione progetta forme rinnovate di organizzazione sociale e imprime un’accelerazione fortissima al processo di laicizzazione dei valori etici e della cultura – si leva l’appassionata protesta di Denis Diderot contro l’assurdo e pericolosamente “innaturale” costume della clausura.

Susanne Simonin è *La Religieuse* di cui il narratore, sensibile alla lezione di Richardson, adotta il punto di vista per scoprire attraverso gli occhi della sua eroina il “male sociale”. Del tutto priva di vocazione, passata per tre conventi dove è stata di volta in volta l’indemoniata da esorcizzare, l’apostata o l’oggetto esclusivo delle attenzioni morbose della superiora, Susanne spezza le catene che la bloccano grazie all’impiego della nuova, imbattibile arma di cui i *philosophes* l’hanno dotata: la fiducia nell’illimitato potere della *raison*. La sua trasgressione è guidata da un’intelligenza critica che le consente di contestare intrepidamente e soprattutto ragionevolmente “l’extravagance” di segregare a forza le fanciulle tra le mura dei monasteri, e la difende dalle insidie dell’eros pervertito, su cui Diderot indugia in pagine che sfiorano le audacie del romanzo libertino:

je m’interrogeai sur ce qui s’était passé entre la Supérieure et moi. Je m’examinai. Je crus entrevoir [...]. Le lendemain, après l’office du matin [...], elle me prit les deux mains; elle s’approcha de moi plus près encore; en sorte que je la touchais d’un de mes genoux, qu’elle serrait entre les siens [...]; mes cheveux tombaient épars sur mon col, et mes épaules étaient

découvertes, et ma poitrine était à demi-nue; et ses baisers se répandaient sur mon col, sur mes épaules découvertes, et sur ma poitrine à demi-nue³⁸.

Vitalizzato da una vis dissacratrice che dissolve ogni incrostazione dogmatica per proporre un'idea di virtù ispirata a un ethos antimoralistico, non più fondata sulla repressione degli impulsi naturali, il romanzo di Diderot si configura come

una sorta di visita guidata, un'osservazione condotta nel laboratorio della letteratura sulla natura femminile, quando questa si trovi segregata, esclusa dal mondo, privata del contatto con i propri simili [...]; il rispetto della disciplina claustrale implicherebbe la sospensione delle "funzioni animali" che, esaltate invece dalla solitudine e impedito nel loro corso naturale, producono ogni genere di follia³⁹.

Travolto dal turbine delle dispute illuministiche declina il modello secentesco della monaca estenuata dall'esercizio dell'obbedienza assoluta, disfatta da penitenze e brutali pratiche di mortificazione del corpo, sublimata da accensioni mistico-ascetiche o condannata a macerarsi in una mortifera spirale di odio e di rancore, e talora addirittura marchiata dalla responsabilità di colpe degradanti, come quella suor Virginia Maria de Leyva che proietterà l'ombra della sua inquietante immagine sulla scena del romanzo manzoniano.

La suora dell'età barocca cede il passo a un nuovo tipo femminile prodotto dal mutato clima culturale ed emblemizzato dalla ribelle Susanne che sfida le gerarchie ecclesiastiche per recuperare la propria "libertà naturale"⁴⁰.

Paladina dei diritti della natura conculcata e della ragione spodestata, l'intrepida *Religieuse* incarna le istanze emergenti nella politica di rinnovamento etico-sociale e di utilità civile promossa dagli enciclopedisti.

³⁸ D. Diderot, *La Religieuse*, cit., pp. 160-163.

³⁹ Il giudizio si legge nell'*Introduzione* di cui Susanna Spero ha corredato la recente versione italiana del romanzo di Diderot da lei curata (*La religiosa*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 12).

⁴⁰ Le riflessioni di Diderot sulla condizione femminile, oggetto di una cospicua letteratura critica, sono state di recente reinterpretate con molta finezza da Paolo Quintili in una sezione del corposo volume *La pensée critique de Diderot. Materialisme, science et poésie à l'âge de l'Encyclopédie*, Parigi, Champion, 2001.

Grazia Pulvirenti

Nel giardino di Belriguardo

Il mito dell'artista romantico
nel *Torquato Tasso* di Goethe

Und was ist Schönheit? Sie ist nicht Licht
und nicht Nacht. Dämmerung: eine Ge-
burt von Wahrheit und Unwahrheit. Ein
Mittelding.*

Johann Wolfgang Goethe, lettera a Friederike
Oeser del 13 febbraio 1769.

Il nostro percorso, che dal Tasso personaggio del dramma di Goethe conduce all'autore tedesco e viceversa da Goethe ci riporta al poeta italiano, non muove dalle fronde di Belriguardo, residenza estense ove il *Torquato Tasso* è ambientato, né dai giardini pubblici di Palermo o dal parco di Boboli, luoghi che traspaiono in filigrana nei paesaggi del dramma. Per meglio comprendere il contraddittorio rapporto – che con un ossimoro potremmo definire di *disincantata identificazione* – instaurato dall'artista-autore con la sua creatura-artista, si propongono, come prolegomeni all'intera questione, alcune pagine di due scrittori, il primo un amico di Goethe, il secondo un nostro contemporaneo.

Johann Gottfried Herder, in una lettera inviata da Roma alla moglie Caroline, così scrive in merito alla prima scena del *Torquato Tasso*, completata da Goethe probabilmente nel giugno 1789¹:

* «E cos'è la bellezza? Non è luce e non è notte. Crepuscolo: creazione di verità e menzogna. Una via di mezzo». (Dove non indicato diversamente la traduzione è nostra).

¹ Goethe aveva intrapreso la stesura del dramma, probabilmente in prosa, nel settembre 1780 e aveva ultimato la prima scena nel novembre dello stesso anno, procedendo molto lentamente con la seconda, conclusa forse solo alla fine dell'anno successivo, quando il lavoro venne sospeso. Solo durante il soggiorno italiano, superando quel momento d'*impasse* creativa che aveva segnato il primo decennio weimariano, Goethe, animato da nuove conoscenze acquisite in merito alla figura tassessa, riprese la stesura – alcuni frammenti della seconda scena del terzo atto si trovano in un manoscritto del *Groß-Cophta* (*Gran Cofito*) del 1787. Durante il viaggio di ritorno a Weimar, forse profondamente toccato dalla dolorosa necessità del commiato, esperienza vissuta in prima persona nel di-

Göthens Szene habe ich mit Vergnügen gelesen; er kann nicht anders, als sich selbst idealisieren, u. immer aus sich schreiben, so daß er sich zugleich selbst malet. Für mich ist das gut; aber ich fürchte, wie das durch die 5 Akte gehen werde; immer aber wirds ein Geistvolles, interessantes Stück werden².

Il rapporto di identificazione di Goethe con il poeta italiano emerge anche dalla rilettura della vicenda umana e artistica di Goethe da parte di uno scrittore e saggista italiano dei nostri giorni, Pietro Citati. Così scrive nelle prime pagine del suo volume, *Goethe*, evocando le atmosfere e gli stati d'animo che avrebbero accompagnato il poeta durante la sua partenza da Roma alla volta di Weimar (23 aprile 1788), dopo quel decisivo soggiorno di due anni nell'Italia vagheggiata come patria d'arte e armonia:

Nelle vetture di posta che lo riconducevano lentamente verso Weimar [...] con un morbido, voluttuoso piacere si abbandonava alla tristezza dell'ultima separazione. Chiudeva gli occhi: cercava di non guardare attorno a sé, temendo di disturbare i propri «dolci tormenti». Evitava di scrivere, per non far scomparire la tenera nebbia dei suoi dolori. Andava fantasticando; gli pareva d'essere Ovidio mentre, esiliato nelle lontane solitudini del Ponto, ricordava l'ultima notte passata a Roma; paragonava il proprio destino a

stacco dall'Italia e considerata fondamentale caratteristica del destino del poeta italiano (tale motivo diverrà centrale all'interno del dramma), intraprese la stesura di quelle scene del quinto atto in cui tale tema è stato rielaborato, per proseguire, a conclusione dello stesso, con le prime tre scene del quarto. Solo nel febbraio 1789 iniziò il lavoro relativo al primo atto, completando l'opera, in versi, probabilmente nel mese di giugno o luglio 1789. L'anno successivo, anno di pubblicazione anche di *Faust, ein Fragment (Faust. Frammento)*, il *Tasso* apparve nel sesto volume della prima edizione completa delle opere goethiane realizzata a Lipsia dall'editore Georg Joachim Göschen: *Torquato Tasso, Ein Schauspiel von Goethe*, Leipzig, Göschen, 1790. Per le ristampe si rimanda alle diverse edizioni complete delle opere di Goethe, e, fra le più recenti, alle seguenti: *Gedenkasugabe der Werke, Briefe und Gespräche*, a cura di E. Beutler, voll. 24, Zürich, Artemis, 1948-1964; *Werke. Hamburger Ausgabe*, voll. 14, Hamburg, Christian Wegener, 1948 (ultima ristampa dell'edizione a cura di E. Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998); *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, a cura di H. Birus *et al.*, voll. 40, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 1985 e sgg.

² Lettera di Johann Gottfried Herder a Caroline Herder del 14 marzo 1789, in J.G. Herder, *Italianische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789*, a cura di A. Meier e H. Hollmer, München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1988, p. 376: «Con piacere ho letto la scena scritta da Goethe; non riesce a far altro che idealizzarsi e scrivere sempre a partire da sé, cosicché realizza sempre un dipinto di se stesso. A me va anche bene, ma dubito che ciò possa reggere per cinque atti interi; ad ogni modo ne verrà fuori un'opera interessante e ricca di spirito».

quello del Tasso, trascinato come lui «verso un bando irrevocabile», costretto a fuggire sotto il nero mantello del pellegrino, come un selvaggio straniero inseguito dalle furie. Arrivato a Firenze il primo maggio vi rimase alcuni giorni, ammirando la «Venere» dei Medici e le tele degli «Urväter» dell'arte italiana. Ma trascorse la maggior parte del tempo nei giardini medicei; e l'ombra di quegli alberi sempre verdi, il mormorio delle fontane, le serre piene di limoni e aranci richiamavano alla sua mente le delizie estensi di Belriguardo, dove il Tasso avrebbe voluto finire la vita come giardiniere, coprendo ogni autunno i limoni di tavole e di canne intrecciate, e curando i fiori delle aiuole. In quei parchi meravigliosi la bellezza del mondo tornò a colpire i suoi sensi commossi: la fonte inaridita dei versi riprese a sgorgare liberamente. Aveva portato con sé l'abbozzo del *Tasso*, e cominciò a rielaborare quei luoghi che sentiva più vicini al suo animo: ormai poteva attribuire alla sua *poetica controfigura* i sentimenti che l'affliggevano, senza timore di perdersi nella follia di tutte le separazioni³.

I due brani forniscono incidentalmente due diversi spunti, entrambi assai utili al fine di cogliere quell'intricato rapporto che Goethe intrattiene con la sua creatura, un rapporto, come vedremo, di identificazione – una «poetica controfigura» diviene il poeta italiano nell'immaginario goethiano, secondo Citati – e di critico e disincantato distacco nel superamento di quel modello artistico che in Tasso viene drammaticamente affrescato – mediante il processo di idealizzazione intuito da Herder.

Alle origini di ogni successo o insuccesso di quest'opera, una fra le più contraddittorie all'interno della produzione goethiana, è l'ambivalente coesistenza di un sentimento di attrazione e un moto di repulsione nei confronti del protagonista, moto scaturente appunto dal doloroso superamento che Goethe era costretto a operare, in quegli anni, di quell'immagine d'artista con la quale sino ad allora si era identificato – l'artista sturmeriano obbediente solo alla legge del proprio *daimon*, genio-viandante del mondo e della vita, natura indomita e Prometeo distruttore di realtà meschine, creatore di un'umanità rinnovata negli ideali di una riscoperta razionalità che, comunque, non era esclusione del più intenso sentire.

Questo mito d'artista, un'ultima volta rievocato nella figura tassesca, era entrato in crisi per via delle esperienze alla Corte weimariana, dove Goethe giunse nel 1775, divenendo in breve tempo Consigliere segreto⁴,

³ P. Citati, *Goethe*, Milano, Adelphi, 1990 (ed. riv.), pp. 17-18 (il corsivo è nostro).

⁴ Tra le diverse incombenze e responsabilità che ricaddero sulle spalle del giovane sturmeriano, «il bel padrone delle streghe», come lo aveva definito Wieland, costretto a una radicale trasformazione delle proprie abitudini e a una revisione delle proprie inclina-

e, principalmente, a seguito del trauma morale provocato in Goethe dal «più terribile degli eventi»⁵, come egli definì la Rivoluzione francese⁶. L'avvenimento venne vissuto non solo come eco che giungeva dalla lontana Parigi delle barricate e delle sanguinose esecuzioni, ma in prima persona, sull'orizzonte della Champagne, dove il Consigliere di Corte fu costretto a seguire il Principe Carl August al comando di un reggimento prussiano schierato contro gli eserciti francesi che avevano varcato il Reno. Goethe, che aveva già dolorosamente appreso la necessità della subordinazione del singolo alle leggi della collettività e agli obblighi che connettono ogni individuo-cittadino all'organismo statale, sempre più svilupperà quell'etica della rinuncia e del necessario adempimento delle responsabilità individuali, che permea le opere della sua maturità, da *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*) (1796) a *Die Wahlverwandschaften* (*Le affinità elettive*) (1809): senza obbedire a essa, secondo Goethe, l'umanità rischierebbe di autodistruggersi, come i recenti episodi rivoluzionari sembravano dimostrare e come lo scrittore cercava di rappresentare nelle opere nate dal profondo turbamento provocato in lui dagli eventi rivoluzionari – da *Hermann und Dorothea* (*Arminio e Dorotea*) (1797) a *Die natürliche Tochter* (*La figlia naturale*) (1803).

zioni in nome degli imperativi della vita, vi fu la direzione della commissione militare, della commissione per i lavori alle vie di comunicazione, di quella della miniera di Ilmenau, oltre che le funzioni di Consigliere segreto (con nomina del 6 settembre 1779) e di responsabile del «Weimarer Liebhabertheater» in qualità di drammaturgo, regista ed attore. Della necessità di un profondo cambiamento, Goethe si rese conto immediatamente al suo arrivo a Weimar, come si evince da alcuni brani dell'epistolario in cui riferisce del suo nuovo ruolo nel «Theatrum mundi» e in «ogni sorta di farsa tragicomica» (lettera a Johann Heinrich Merck del 5 gennaio 1776, cit. in A. Aurnhammer-Chr. Florack-Kröll-D. Martin (edd.), *Torquato Tasso in Deutschland. Gedenkausstellung zum 400. Todestag – 25. April 1995 – im Goethe-Museum Düsseldorf* (catalogo della mostra in occasione dei 400 anni dalla morte di Tasso tenuta presso il Goethe-Museum), Heidelberg 1995, p. 29). È noto che da un punto di vista artistico ed esistenziale la nuova esperienza sancì una profonda crisi nella vita del poeta, con quella riduzione dell'attività creativa che verrà ripresa in pieno solo dopo l'esperienza corroborante del viaggio italiano. Durante il primo decennio weimariano, infatti, a parte la pubblicazione della stesura in prosa dell'*Iphigenie* e di altre piccole opere di minor respiro, il vasto lavoro al *Faust* e la scrittura dell'*Egmont* non procedevano con l'intensità consueta, acuendo quel conflitto fra arte e vita – che si ritrova nel *Tasso* – e che il Goethe maturo riuscirà a risolvere.

⁵ J.W. Goethe, *Gedenkasgabe der Werke*, cit., vol. 16, pp. 881.

⁶ Si veda in merito a tale problematica, oltre il fondamentale studio di G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese*, Napoli, Guida, 1969, il bellissimo saggio di D. Borchmeyer, *Goethe der Zeitbürger*, München-Wien, 1999.

La crisi interiore successiva all'arrivo a Weimar rende sensibile il poeta tedesco al fascino esercitato dalla tragedia di un Tasso vittima dell'insanabile dissidio fra indole poetica e leggi della realtà, della scissura fra sublimi fantasie e avviliti frustrazioni, animo lacerato costretto alla fuga e al distacco da quanto gli era più caro (tema questo centrale all'interno della *pièce* teatrale)⁷. La figura del poeta italiano risultava ideale al fine di circoscrivere con vigore poetico il motivo del conflitto fra arte e vita e l'esperienza del commiato vissuto sul piano personale nella dolorosa separazione da quella che a Goethe appariva la patria di ogni felicità, l'Italia della *Urpflanze* e della forma plasmata.

Per altro, come già sottolineato da Umberto Bosco⁸, nel dramma l'autore non si schiera emotivamente dalla parte del poeta⁹, non si infiamma per i dolori e le delusioni della sua creatura, per le irrisioni e le sconfitte inflittele dal suo antagonista, Antonio Montecatino, più maturo in termini di socialità e di conoscenza del mondo. Grazie ai complessi e ambivalenti rapporti instaurati con le figure del suo mondo immaginario, Goethe, come già nel giovanile *Werther* del 1774, crea il suo personaggio fondendo insieme problemi e conflitti personali, senza però forgiare in tutto la sua creatura poetica sul modello della propria realtà interiore. Come è noto, nei *Leiden des jungen Werthers* (*Dolori del giovane Werther*) lo scrittore sturmeriano aveva inventato una figura che in-

⁷ Cfr. in tal merito le osservazioni di L. Traverso, *Introduzione al «Torquato Tasso» di Goethe*, in Id., *Sul «Torquato Tasso» di Goethe e altre note di letteratura tedesca*, Urbino, Argalia editore, 1964, pp. 45-79. Sull'opera goethiana si leggano anche le pagine dell'*Introduzione* e delle *Note* di E. Bernardi all'edizione italiana: J.W. Goethe, *Torquato Tasso*, traduzione di C. Lievi, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 9-46.

⁸ U. Bosco, *Aspetti del romanticismo italiano*, Roma, Edizioni Cremonese, 1942, pp. 30-31.

⁹ Il freddo distacco e l'imparzialità di Goethe-autore rispetto alla figura del Tasso-personaggio, insieme alla specifica natura del protagonista e alla tipologia del dramma, ha contribuito alle critiche mosse da più parti nei confronti della creatura goethiana, accusata di scarsa vitalità. In Italia, De Sanctis, nella sua *Storia della letteratura*, criticava l'algida staticità del protagonista del dramma – «Fu [il Tasso] una delle più nobili incarnazioni dello spirito italiano; materia alta di poesia che attende chi la sciolga dal marmo dove Goethe l'ha incastrata, e rifaccia uomo la statua». Accusa che era già affiorata anche nel giudizio formulato dalla De Staël nel suo *De l'Allemagne*, dove questa parlava del «gelo drammatico» dell'autore del *Torquato Tasso*. E sempre tale disincanto del poeta-autore nei confronti del poeta-creatura venne evidenziato da Benedetto Croce come mancanza di quell'entusiasmo per la «genialità» creativa «che urta e travolge le dighe della vita pratica, e vi si abbatte e infrange». Quest'ultimo aspetto sarebbe divenuto il cavallo di battaglia del modello delle biografie – storicamente fondate o poeticamente trasfigurate – del poeta-genio dei romantici. Cfr. B. Croce, *Goethe*, Bari, Laterza, 1919.

carnava l'espressione più radicale di ogni esacerbato soggettivismo, dei suoi parossistici sentimenti e di certi equivoci della *Empfindsamkeit* di una generazione intera, denunciandone al contempo errori e orrori. Alla stessa stregua, nel *Tasso*, Goethe elabora quel modello di «poeta martire»¹⁰ che avrebbe profondamente segnato l'interpretazione romantica¹¹

¹⁰ Nel saggio sopracitato, Bosco distingue fra due diversi prototipi a cui il mito del poeta-genio, vagheggiato da tanti romantici, è riconducibile, il poeta titano e il poeta martire: «I due aspetti fondamentali del poeta romantico europeo sono in sostanza gli aspetti che egli assume anche presso di noi. Il titano che fustiga iroso, pieno di sdegno; che rompe tutte le leggi, tutte le convenienze, e afferma con dura sebbene vana energia il proprio io contro tutti; e il martire che cerca sottrarsi, scomparire (invano: il destino sa come raggiungerlo) e si lamenta e soffre e muore; colui che disprezza gli uomini e colui che del consenso degli uomini ha bisogno come il pane: le due eterne facce della stessa figura ritornano continuamente». Ivi, p. 12.

¹¹ Così si legge nel catalogo della mostra dedicata al poeta italiano presso il Museo goethiano di Düsseldorf in occasione della ricorrenza dei 400 anni dalla morte di Tasso: «Della ricca schiera di poeti italiani, Torquato Tasso è il più vicino a noi tedeschi. L'immagine che Goethe ha tracciato della sua vita interiore [...] ci sta dinanzi quale il dipinto più eccellente di un'autentica vita d'artista e, come tale, ha valore duraturo, anche in una prospettiva storica». Cfr. A. Aurnhammer-Chr. Florack-Kröll-D. Martin (edd.), *Torquato Tasso in Deutschland*. cit., p. 5. Per quel che riguarda gli aspetti specifici di certi equivoci che avrebbero gravato sulla ricezione del *Tasso* si rimanda alla nota 14. Qui si ricostruisce per sommi capi la vicenda della ricezione dell'opera goethiana e della figura dello scrittore italiano in epoca romantica. I casi artisticamente più significativi sono costituiti da E.T.A. Hoffmann che in *Die Königsbraut (La sposa del re)* investe d'ironia il motivo dell'amore impossibile dell'artista citando esplicitamente il Tasso goethiano (E.T.A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, München, Winkler, 1963, p. 989); da Heinrich von Kleist che nelle scene dell'incoronazione all'inizio e alla fine del suo *Prinz von Homburg (Il Principe di Homburg)* si riallaccia all'incoronazione poetica nella seconda scena del primo atto del *Tasso* (H. v. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962, p. 629); da Eichendorff che fa recitare il *Tasso* al protagonista del romanzo *Dichter und ihre Gesellen (Poeti e i loro compagni)* per la sua amata (J. v. Eichendorff, *Dichter und ihre Gesellen*, Frankfurt/M., Fischer, 1993, p. 200). Per quanto concerne il teatro in generale dei primi decenni dell'Ottocento, il temuto confronto con il modello goethiano creò una sorta di deterrente, come dimostra la scelta di quegli autori che invece osarono affrontare la tematica tassessa, optando però per una sorta di proseguimento della vicenda goethiana e scegliendo il periodo fra la prigionia ferrarese e la morte a Roma, o il momento stesso della morte – cfr. l'opera di Wilhelm Smets (*Tasso's Tod. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Koblenz, Hölscher, 1820) che ruota principalmente intorno al motivo dell'amore infelice (Tasso muore non appena apprende a Roma della scomparsa della Principessa) o ancora il dramma sulle ultime ore di vita di Tasso di Oskar Elsner (pseudonimo di Ernst Leonhard) dal titolo *Tasso's Tod. Dramatisches Gedicht* (Breslau, Aderholz, 1867). Solo nell'opera di E. Raupach, *Tasso's Tod. Trauerspiel in fünf Aufzügen* (Hamburg, Hoffmann und Campe, 1835), il riferimento all'opera goethiana è esplicito

del poeta sorrentino fra i tedeschi, romantici e non. Al tempo stesso lo scrittore fustiga gli eccessi e i parossismi, che del Tasso storico facevano il Tasso dei romantici, enucleando un'articolata critica e la correzione di una visione d'artista che, da lui in parte inventata e subito superata, avrebbe segnato la cultura dell'Europa romantica nei decenni successivi al 1790.

In breve, Goethe ripudia un'immagine d'artista che egli stesso aveva contribuito a creare e che era assai più consona alle inclinazioni dei suoi

nella citazione di situazioni e momenti specifici, mentre in altre opere – J. Chr. v. Zedlitz, *Kerker und Krone. Schauspiel in fünf Aufzügen*, Stuttgart, Cotta, 1860 –, come anche nella minore, ma non meno significativa produzione poetica, il Tasso, al di là della problematicità di cui l'aveva investito Goethe, viene presentato quale «himmlisch reiner Geist, der ewig / Kämpft mit dem Staub der gemeinen Erde» («puro spirito celeste, che in eterno / con la polvere lotta della volgare terra»), come scrive l'anonimo «B» nella lirica *Goethe's Tasso* – cit. in W. Schwan, *Die Romantiker über Goethes Tasso*, in A. Aurnhammer (ed.), *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1995, pp. 102-122 (p. 118). Più tardi, sempre nel genere lirico, si verifica una rielaborazione tutta borghese e *Biedermeier* dell'etica goethiana esposta nella prima scena dell'atto secondo, come dimostra la poesiola di certo Theodor Hell (pseudonimo di Karl Winkler) che vi celebra l'inizio di un'«epoca d'oro / sull'altare domestico». Ivi, p. 120. In merito alla ricezione della figura di Torquato Tasso da parte dei biografi tedeschi, si deve segnare una linea di demarcazione intorno agli anni Quaranta dell'Ottocento: all'esaltazione sturmeriana e romantica dell'artista martire della società – cfr. la biografia di W. Heinse, *Leben des Torquato Tasso* (in «Iris», I, 1774, 1, pp. 33-78; in «Iris», I, 1774, 2, pp. 3-52), che aveva alimentato il dramma ricco d'iperboliche immagini e di *pathos* di Christian Levin Sander (*Golderich und Tasso. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Felsburg und Leipzig, Korte, 1778) – fanno seguito le revisioni del mito dell'artista creatore 'assoluto', libero da ogni legame con la realtà esterna e la società civile. A partire dalla biografia di Carl Streckfuß (*Torquato Tasso's Leben mit Proben aus den Gedichten: Rinaldo und Aminta und dem Dialog: der Familien-Vater*, Berlin, de Gruyter, 1840) pur non scemando l'interesse per le 'sciagure' tassesche, subentra all'idealizzazione dell'artista una trattazione più oggettiva e disincantata del conflitto fra poeta e società, con la ricognizione di ben altre cause delle 'sciagure' rispetto a quelle individuate fino ad allora: l'«orgoglio smisurato» insieme a una «patologica ambizione» e non più l'oppressione della Corte e il principesco impossibile amore – cfr. G. Voigt, *Torquato Tasso am Hofe von Ferrara*, «Historische Zeitschrift», XX, 1868, pp. 23-52 (p. 24). L'interesse si sposta gradatamente dalla tematica amorosa, dagli intrighi di corte, dalla sproporzione fra ideali poetici e realtà, allo studio del conflitto fra realtà storico-politica dell'Italia controriformista e istinto anarchico dell'artista che – malgrado la sua natura – viene costretto a sottomettersi ai dettami sociali, con tutte le conseguenze che tale scontro comporta – cfr. O. Speyer, *Torquato Tasso*, in *Der neue Plutarch. Biographien hervorragender Charaktere der Geschichte, Literatur und Kunst*, a cura di R. v. Gottschall, Leipzig, Hirzel, 1884, pp. 137-224; K. Hillebrand, *Torquato Tasso*, in Id., *Zeiten, Völker und Menschen*, Berlin, de Gruyter, 1878, pp. 340-359.

contemporanei di quanto non lo fosse quel modello, da lui vagheggiato *ex negativo*, di un artista di grande saldezza interiore e capace di intervenire attivamente nella realtà dei propri tempi. L'ideale di un armonioso equilibrio raggiunto dall'individuo in un processo di autodominio e in un positivo rapporto con il reale, come è noto, avrebbe permeato, pur se in forme e modi differenti, la produzione goethiana del periodo classico: questa avrebbe provocato le critiche dei contemporanei, quei romantici che, se vedevano nelle opere giovanili «die Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit»¹², la profetica anticipazione di alcuni tratti della loro utopia poetica, non esitavano a condannare, in una schematica contrapposizione fra opere giovanili e opere più tarde¹³, la produzione del periodo classico come espressione della grigia involuzione del Goethe 'cortigiano', secondo l'espressione di Friedrich Schlegel: «Der Werther, Götz, Faust, Iphigenie und einige lyrischen Stücke sind der Anfang eines großen Mannes – es ist aber bald ein Höfling draus geworden»¹⁴.

¹² F. Schlegel, *Über das Studium der Griechischen Poesie 1795-1797*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di E. Behler, con la collaborazione di J.J. Anstett e H. Eichner, voll. 35, Paderborn-München-Wien-Zürich, Ferdinand Schöningh-Thomas Verlag, 1958 e sgg. (vol. 1, p. 259); tr. it.: «l'alba della vera arte e della pura bellezza».

¹³ Si veda quel paragrafo del saggio, fondamentale per la genesi della poetica romantica, *Gespräch über die Poesie (Dialogo sulla poesia)* di Friedrich Schlegel, pubblicato sui fascicoli quinto e sesto della rivista «Athenaeum», dedicato per l'appunto a un'indagine delle differenze stilistiche fra produzione giovanile e opere più tarde: «Athenäum». *Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel*, Berlin, Rütten und Loenig, 1960. Cfr. la recente meritoria traduzione italiana, provvista di un prezioso apparato critico, *Athenaeum (1798-1800). La rivista di August Wilhelm e Friedrich Schlegel*, prima versione integrale a cura e con introduzione di G. Cusatelli, traduzioni, note e apparato critico di E. Agazzi e D. Mazza, Milano, 2000, pp. 651-689 e 781-791.

¹⁴ Lettera di Friedrich Schlegel al fratello August Wilhelm del novembre 1792, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* cit., vol. 23, p. 68; tr. it.: «Il Werther, Götz, Faust, Ifigenia e alcuni brani poetici sono l'inizio di un grande uomo – ma presto ne è venuto fuori solo un cortigiano». Sulla ricezione del *Tasso* goethiano da parte dei contemporanei ha fortemente influito la predilezione dei romantici per il giovane Goethe e la difficoltosa fruizione della classicità goethiana. August Wilhelm Schlegel, per esempio, che recensisce l'opera sulla rivista «Göttingische Gelehrte Anzeigen» nell'anno stesso della sua pubblicazione, appare colpito dalla figura del protagonista, «einen rastlosen Flüchtling» («un fuggiasco senza tregua»), ma lamenta l'impossibilità per il lettore di immedesimarsi in ognuno dei personaggi – proprio in questo sta la modernità del disegno goethiano dei caratteri – e la conseguente impossibilità per il lettore di venire «attratto nell'interesse del tutto». A.W. Schlegel, *Sämmtliche Werke*, a cura di E. Böcking, Leipzig 1846-1847 (vol. 10, pp. 4-8). Ancora l'imparzialità di Goethe, nei confronti del protagonista del suo dramma, è oggetto di critica da parte di Friedrich Leopold Stolberg che non comprende le ragioni della superiorità tributata da Goethe «all'orgoglioso Antonio rispetto all'allievo delle Muse

Senza entrare nel merito della complessa e contraddittoria problematica inerente al classicismo goethiano, considerato, per ricordare solo due celebri giudizi antitetici, da Heine (*Die romantische Schule / La scuola romantica*) origine e causa di una tendenza estetizzante, letale per ogni futuro tentativo di rinnovamento politico, e da Lukács movimento avanzato e progressista¹⁵, proprio il dramma *Torquato Tasso* consente di ricostruire una fase di passaggio estremamente delicata verso quella che sarebbe divenuta la visione estetica della *Hochklassik*, con la formulazione di quei contrasti e conflitti – nel dramma rimasti appunto irrisolti – che sarebbero stati oggetto delle appassionate riflessioni in merito allo «stato estetico», culmine del pensiero utopico moderno e motivo di punta del classicismo di Goethe e Schiller. Nel *Tasso*, quel perfetto gioco di rispecchiamenti e contrasti, parallelismi e incroci dei cinque personaggi nei cinque atti, ruota intorno a una riformulazione dell'identità dell'artista e della funzione dell'arte: avendo superato i giovanili slanci rivoluzionari, Goethe matura un progetto politico che, in un recupero solo apparente delle forme sociali del passato, auspica, come è noto, la fusione della migliore tradizione 'illuminata' della nobiltà monarchica con i valori morali dell'umanesimo borghese. Tale utopia, che avrebbe costituito il nerbo dell'estetica e dell'ideologia della *Hochklassik*, viene delineata nel dramma in tutta la sua irrisolta ed insolubile problematicità.

e delle Grazie» (cit. in W. Gaede, *Goethes Torquato Tasso im Urteil von Mit- und Nachwelt*, Essen, National-Zeitungs-Verlag, 1931, p. 18). Infine, per concludere questo breve panorama, se Friedrich Schlegel plaude al *Faust*, apparso nello stesso 1790, in toni di entusiasmo che culminano nel celebrare la superiorità dell'opera goethiana rispetto allo stesso *Hamlet* shakespeariano, ritenuto il dramma di carattere *par excellence* dell'epoca moderna (*Über das Studium der Griechischen Poesie / Sullo studio della poesia greca*), del *Tasso*, di cui tratta nel già citato *Gespräch über die Poesie (Dialogo sulla poesia)*, sembra non comprendere la natura problematica e conflittuale, i bandoli annodati di un'intricata matassa di temi e le ambivalenti sfumature del paesaggio interiore, evidenziando, infine, come tutta la *pièce* fosse immersa nella «più bella decorazione floreale della Poesia»: «Alles ist hier Antithese und Musik, und das zarteste Lächeln der feinsten Geselligkeit schwebt über dem stillen Gemälde, das sich am Anfange und Ende in seiner eigenen Schönheit zu spiegeln scheint» («Qui tutto è antitesi e musica, e il sorriso più delicato della più fine socialità si libra sopra il tranquillo quadro che, all'inizio e alla fine, pare specchiarsi nella propria bellezza. [...] Il tutto si muove nell'atmosfera di relazioni e contrasti artificiosi di ceti nobiliari, e l'enigmatico della soluzione è studiato solo da un punto di vista in cui ragione e arbitrio dominano esclusivi e il sentimento quasi tace»). F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 2, pp. 284-351 (p. 342); tr. it. *Dialogo sulla poesia*, in *Athenaeum*, cit., pp. 651-689 e 781-791 (p. 784).

¹⁵ G. Lukács, *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, in *Georg Lukács Werke*, Neuwied und Berlin, Luchterhand, 1964, vol. 7, p. 90.

In contrasto con certe ipotesi critiche, che nel *Tasso* scorgevano l'esaltazione della soggettività del poeta quale forma di affermazione della sua autonomia rispetto alla società in «un'anticipazione della posizione da *outsider* dell'artista»¹⁶ moderno e la teorizzazione del «fallimento dell'artista all'interno della società borghese quale premessa per la sua produttività»¹⁷, sembra di poter trarre la conclusione che la strategia della scrittura drammatica goethiana mira, nel suo gioco di ambiguità e antitesi, al progetto di un modello d'artista antitetico a quello da lui stesso inventato. Attraverso la rappresentazione critica dei pericoli dell'isolamento dell'artista dal mondo e dalla società degli uomini, mediante la contrapposizione delle virtù dell'esperienza dell'uomo politico alle doti artistiche del poeta, che lo estraniano «in den Reichen süßer Träume» («in regni di dolci sogni», v. 174), attraverso, infine, la sconfitta esistenziale e il naufragio nella solitudine e nell'isolamento del canto del proprio dolore, Goethe rappresenta, per contrasto, un nuovo ideale d'artista: un artista che, avendo superato la frattura fra concrete necessità della vita e dolci chimere dei sogni poetici, esperto della realtà non meno dell'uomo politico, sia in grado di intervenire nella realtà con la sua opera, non più occasione di fuga in un passato mitico, ma dell'educazione alla vita e alle necessità dei propri tempi. «Was gelten soll, muß wirken und dienen» («Quel che ha valore, deve agire e servire», v. 671): alla luce di tale massima, che permea le finalità dell'apprendistato alla vita di Wilhelm Meister, Goethe tentava di risolvere il conflitto fra arte e vita che aveva paralizzato la sua scrittura durante il primo decennio weimariano, in un processo di educazione alle leggi del reale mediante l'attività politica e nell'arricchimento del proprio mondo poetico con problematiche e argomenti tratti dall'esperienza della storia della propria epoca.

Un indizio della volontà di Goethe di capovolgere il modello dell'artista da lui stesso inventato, ma ormai avvertito come insufficiente, può essere rinvenuto in quella sorta di *Leitmotiv* 'dell'errore', strumento di un sottile processo di critica, cui la figura di Tasso viene sottoposta: il protagonista del dramma incorre continuamente in errore in ogni sua valutazione della realtà e degli uomini che lo circondano. Se ciò diviene palese nel quarto atto, in quanto, appunto a seguito di un errore, il poeta decide di abbandonare la Corte estense, con tutte le conseguenze esi-

¹⁶ Chr. Bürger, *Der bürgerliche Schriftsteller im höfischen Mäzenat. Literatursoziologische Bemerkungen zu Goethes «Tasso»*, in *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, a cura di K.O. Konrady, Stuttgart, Philipp Reclam, 1977, pp. 141-153 (p. 149).

¹⁷ Ivi, p. 151.

stenziali che ne deriveranno, esso si manifesta comunque sin dall'inizio in quella sorta di cecità del poeta nei confronti dell'animo umano e dello stato effettivo delle cose, nonché in quel complesso d'inferiorità che travaglia il suo animo. Nei due monologhi del quarto atto, rispettivamente nella scena terza e quinta, l'errore di valutazione del Tasso fa precipitare gli eventi, ancora incerti, chiaramente a tutto svantaggio del poeta. Questi cade infatti nella rete tesa dalla Sanvitale, cessando di dubitare di lei, considerata sino ad allora un «listiges Herz» («cuore astuto»), e incominciando a seguire i suoi consigli, proprio quando questa agisce solo per un suo interesse, per gelosia nei confronti della Principessa Eleonora d'Este e al fine di carpire per sé l'amicizia del Tasso, come trofeo da sfoggiare nelle sale delle corti italiane. Inoltre, per via dell'intrigo della Sanvitale, Tasso si persuade dell'indifferenza della Principessa nei suoi confronti, andando così incontro a ogni infelicità. Un'amara ironia pervade la conclusione del monologo della terza scena, lì dove Tasso, dopo aver esposto le sue erronee convinzioni, conclude con un'esortazione rivolta a se stesso:

Nun hüte dich, und laß dich keinen Schein
Von Freundschaft oder Güte täuschen! Niemand
Betrügt dich nun, wenn du dich nicht betrügst.

In guardia adesso, e nessun'apparenza
d'amicizia o benevolenza ti confonda! Nessuno
t'inganni, se non t'inganni da solo.

(IV, 3, vv. 2544-2546)

E proprio mentre la sua mente è preda di fantasmi e manie di persecuzione, Tasso è convinto della chiarezza e lucidità del suo giudizio:

Hier halte fest mein Herz! du klarer Sinn,
Laß hier dich nicht umnebeln!...

Sii saldo, mio cuore! mio chiaro sentimento,
non annebbiarti!...

(IV, 5, vv. 2807-2808)

Come un controcanto risuonano le ultime parole rivolte a Tasso da Alfonso d'Este, al momento del commiato, con quella precisa esortazione a liberare la mente da errori e autoinganni:

...lern, ich bitte dich,
Den Wert des Lebens kennen...

...ti prego, impara
 a conoscere il valore della vita...
 (V, 2, vv. 3094-95)

La scena finale suggella la condanna di un Tasso preda di manie di persecuzione – crede di essere vittima di una congiura finalizzata a impedire il compimento del suo poema – al punto da inveire in toni furenti contro il suo mecenate, definito tiranno, contro l'amata Principessa, un'Armida regina d'inganni, contro la Sanvitale, una «scaltra mezzana» e contro Antonio apostrofato quale «prezioso strumento del tiranno». Affermazioni che però non gli impediscono di mutare repentinamente stato d'animo e invocare il perdono dei benefattori una volta che questi sono lontani:

Du [Antonio] bist ein teures Werkzeug des Tyrannen;
 Sei Kerkermeister, sei der Marterknecht!
 [...]
 Ja, gehe nur, Tyrann! Du konntest dich
 Nicht bis zuletzt verstellen, triumphiere!
 Du hast den Sklaven wohl gekettet, hast
 Ihn wohl gespart zu ausgedachten Qualen:
 Geh nur, ich hasse dich, ich fühle ganz
 Den Abscheu, den die Übermacht erregt,
 Die frevelhaft und ungerecht ergreift.
 [...]
 Es ist Verschwörung, und du bist das Haupt.
 Damit mein Lied nur nicht vollkommner werde,
 Daß nur mein Name sich nicht mehr verbreite
 [...]
 O werte Freundschaft, teure Sorglosigkeit!
 [...]
 Und du, Sirene! die du mich so zart,
 So himmlisch angelockt, ich sehe nun
 Dich auf einmal! O Gott, warum so spät!
 Allein wir selbst betrügen uns so gern
 Und ehren die Verworfenen, die uns ehren.
 Die Menschen kennen sich einander nicht;
 [...]
 doch wir verkennen nur die andern höflich,
 Damit sie wieder uns verkennen sollen.
 Wie lang verdeckte mir dein heilig Bild
 Die Buhlerin, die kleine Künste treibt.

Die Maske fällt: Armiden seh'ich nun
Entblößt von allen Reizen – ja, du bist's!
Von dir hat ahnungsvoll mein Lied gesungen!
Und die verschmitzte Mittlerin!
Wie tief ernidrigt seh'ich sie vor mir!
[...]
Und laß es dann mich schmerzlich wiederholen,
Wie schön es war, was ich mir selbst verscherzte.
Sie gehen hinweg – O Gott! dort seh'ich schon
Den Staub, der von den Wagen sich erhebt -
Die Reiter sind voraus – dort fahren sie,
Dort gehn sie hin! kam ich nicht auch daher?
Sie sind hinweg, sie sind erzürnt auf mich.
O küßt'ich nur noch einmal seine Hand!
O daß ich nur noch Abschied nehmen könnte!
Nur einmal noch zu sagen: O verzeiht!
Nur noch zu hören: geh, dir ist verziehn!
Allein ich hör'es nicht, ich hör'es nie...

Altro non sei che un prezioso strumento nelle mani del tiranno;
sii pure carceriere, sii boia!

[...]
Sì, va' via, tiranno! Non sei riuscito
a camuffarti oltre, ora trionfa pure!
Hai bene saputo incatenare lo schiavo,
risparmiandolo per astuti tormenti:
va' via, ti odio, sento tutto
il disgusto che provoca chi agisce abusando
del proprio potere, in modo indegno e ingiusto.

[...]
È una congiura e tu ne sei a capo:
lo scopo è d'impedire che il mio poema venga compiuto,
che mi arrida la fama

[...]
O cara amicizia, preziosa sollecitudine!

[...]
E tu, sirena! mi hai adescato gentile,
celestiale. Adesso ti vedo nella giusta luce,
all'improvviso! O Dio, perché tanto tardi!
Volentieri c'inganniamo
e onoriamo gente spregevole che ci onora.
Gli uomini non si conoscono, in vero;
[...]

sconosciamo la vera natura degli altri,
 e questi, a loro volta, s'ingannano sulla nostra.
 Per quanto tempo la tua adorata immagine ha celato
 ai miei occhi l'infida che tesse intrighi.
 Ma la maschera cade e vedo adesso Armida
 priva di ogni incanto – ecco cosa sei!
 Come per presagio ti hanno cantato i miei versi!
 E la piccola scaltra mezzana!
 Quanto appare abietta ai miei occhi!
 [...]
 Ma lascia che con dolore ricordi quanto era bello
 quel che ho distrutto con le mie mani.
 Vanno via... Oddio! già vedo
 la polvere che si solleva dalle carrozze...
 i cavalieri in testa... vanno via...
 vanno via, laggiù! Non venni anche io da lì?
 Ormai sono via, adirati con me.
 Potessi baciare solo un'altra volta la mano di lui!
 Potessi prendere congedo ancora una volta!
 Ancora una volta dire: «O, perdonate!»
 Ancora una volta udire: «Vai, tutto ti è perdonato!»
 Ma non lo posso sentire, né mai più lo sentirò...
 (V, 5, vv. 3301-3394).

Il Duca, forse il solo che con spirito oggettivo comprende le ragioni dell'apparente follia del Tasso, fornisce, ancor prima che questi entri in scena, una circostanziata motivazione dell'incapacità del giovane poeta a valutare con correttezza la realtà, individuandone la causa nella sua scelta di solitudine e di isolamento dal consorzio umano:

Die Menschen fürchtet nur, wer sie nicht kennt,
 Und wer sie meidet, wird sie bald verkennen.
 Das ist sein Fall, und so wird nach und nach
 Ein freies Gemüt verworren und gefesselt.

Solo chi non conosce gli uomini ne ha paura,
 e chi li evita, inevitabilmente non li comprenderà.
 È questo il suo caso, e così poco a poco
 uno spirito libero si ritroverà confuso e prigioniero
 di se stesso.]

(I, 2, vv. 310-313)

Dall'incapacità dell'artista di scrutare e comprendere la realtà degli uomini deriva la fuga nelle regioni di un'arte solipsistica, motivo veicolato dall'efficace immagine del «cerchio magico» (v. 167), spazio di esilio e luogo di creazione poetica, dove l'uomo si strania dai propri simili. Prigioniero in un regno sublime, inaccessibile allo spirito filisteo della collettività, l'artista romantico vive l'esclusione dalla realtà come privilegio e blasone di nobiltà d'animo. Di tale isolamento Goethe svela e denuncia la pericolosa ambiguità scorgendo in esso il presupposto di un fallimento esistenziale e storico.

Il Tasso goethiano, naufrago dell'esistenza, non appare mai, neanche sotto altri aspetti, come una creatura in carne e ossa immersa nei viccoli della vita, come non lo sono nemmeno gli altri personaggi, appena sbizzati nel rarefatto disegno del dramma. Evanescenti dal punto di vista dell'indagine psicologica, sono piuttosto la stilizzazione poetica di contrapposte modalità dell'essere: se Tasso è l'artista scisso dalla realtà, Antonio Montecatino è il politico insensibile alla voce delle Muse, Alfonso il regnante illuminato, imperscrutabile difensore dell'ordine e della pace, la Principessa una «schöne Seele» («anima bella») che vive nella rinuncia all'amore e alla vita, la Sanvitale, infine, l'anima vana e intrigante della corte.

Non è certo casuale la scelta di Goethe, che pur conosceva approfonditamente le fonti documentarie della vita del poeta italiano, prima fra tutte l'opera del Serassi¹⁸, di non attenersi ai dati storici e di evitare un disegno minuzioso e a tutto tondo del personaggio, tracciando invece gli sfumati contorni di una creatura evanescente, quasi uno spettro sfuggente che scivola via fra le spalliere di rose del giardino di Belriguardo. Tasso è il ritratto di una contraddizione insanabile, di un contrasto e di una sfida che erano stati del poeta e uomo di corte italiano come anche di Goethe scrittore e personaggio politico. Nella creatura goethiana tutto appare sfumato: rabbia e amore, ipocondria e piccole follie, desideri e speranze, nostalgie e ricordi assumono le tenui tinte di un paesaggio interiore, piuttosto che la veemenza di affetti e sentimenti vissuti e sofferti con le viscere e con il cuore. La sofferenza di Tasso non si manifesta in maniera immediata, appare percepibile attraverso il velo delle sue parole che, pur emulando lo smalto della conversazione cortese, lasciano trapelare quel qualcosa d'inquietante, sentito dagli altri personaggi come elemento di disturbo, giacché disobbediente alle norme di comportamento che vigono a corte. Tasso non è personaggio passibile di

¹⁸ P. Serassi, *La vita di Torquato Tasso*, Roma, Stamperia Pagliarini, 1785.

trasformazione e mutamento nell'incontro con altre figure, prima fra tutte, quella del suo antagonista Antonio Montecatino¹⁹, figura a lui antitetica. Né tanto meno il suo ambivalente rapporto con la Principessa si evolve da un punto di vista psicologico e drammaturgico. In quel ritratto che la Sanvitale traccia di Tasso, conversando con la Principessa nella prima scena dell'opera, si cela la vera natura del personaggio, una figura dell'assenza:

Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum;
 Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur;
 Was die Geschichte reicht, das Leben gibt,
 Sein Busen nimmt es gleich und willig auf:
 Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt,
 Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.
 Oft adelt er, was uns gemein erschien,
 Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts.
 In diesem eignen Zauberkreise wandelt
 Der wunderbare Mann und zieht uns an,
 Mit ihm zu wandeln, teil an ihm zu nehmen:
 Er scheint sich uns zu nahn und bleibt uns fern;
 Er scheint uns anzusehn, und Geister mögen
 An unsrer Stelle seltsam ihm erscheinen.

Prinzessin

Du hast den Dichter fein und zart geschildert,
 Der in den Reichen süßer Träume schwebt.

Il suo sguardo non si sofferma quasi su questa terra,
 il suo orecchio afferra l'armonia della natura
 e prontamente il suo cuore fa suo
 quel che la storia porge e la vita offre:
 il suo animo raccoglie ciò che è disperso,
 il suo sentimento anima ciò che è inanimato.
 Spesso rende nobile quanto ci appare dozzinale
 e l'oggetto della nostra stima è nulla ai suoi occhi.

¹⁹ In origine Goethe si rifà alla figura di Giambattista Pigna, segretario di Stato e storico alla Corte di Ferrara, autore inoltre di poesie e rivale di Tasso nel suo amore per Lucrezia Bendidio. Il personaggio di Antonio Montecatino, successore di Pigna quale segretario di Stato – mentre Tasso lo era in qualità di storico di Corte – di cui Goethe apprese sempre dalle pagine della sua principale fonte biografica, l'opera del Serassi, si fonde con quello di Pigna: Battista è il nome che si riscontra nelle pagine manoscritte antecedenti il novembre 1788.

Quest'uomo meraviglioso si muove
in questo suo cerchio magico e c'invita
a vagar con lui, a condividere la sua vita:
se sembra avvicinarsi a noi, in realtà rimane
lontano;]
se sembra guardarci, spiriti gli appaiono forse
al posto nostro.]

Principessa

Fine e delicata è la tua descrizione del poeta
che lieve percorre regni di dolci sogni.

(I, 1, vv. 159-174)

Tasso appare dunque come un'ombra, un'ombra che non poteva che essere proiettata da quello stesso Goethe che, in quest'opera cruciale nel suo percorso artistico, realizza ciò che egli stesso definì, in una lettera a Karl August dell'11 agosto 1787, come un riepilogo della sua vita e della sua arte, una sintesi di tensioni inconciliabili e contraddizioni irrisolte, proiettate in una figura lontana e vicina allo stesso tempo. Così, conflitti e dissidi del poeta tedesco si celavano nei costumi della paradigmatica vicenda del poeta italiano, mentre le circostanze specifiche da cui la problematica del Tasso traeva origine si dissolvevano lasciando solo una tenue traccia, risolte in una costruzione di limpida e chiara geometria, tanto da dare l'impressione che a muovere il dramma fosse un concetto o una tesi astratta. Così ribattendo a Eckermann che lo interrogava sul complesso di idee che animano il *Tasso*, Goethe si schermisce dall'ipotesi di una impostazione astratta e rivendica immediatezza e realtà di vita per le creature che popolano il giardino di Belriguardo, dichiarando l'origine autobiografica di spunti e tematiche:

Idee? – sagte Goethe – daß ich nicht wüßte! Ich hatte das *Leben* Tassos, ich hatte mein eigenes Leben, und indem ich zwei so wunderliche Figuren mit ihren Eigenheiten zusammenwarf, entstand in mir das Bild des Tasso, dem ich als prosaischen Kontrast den Antonio entgegenstellte, wozu es mir auch nicht an Vorbildern fehlte. Die weiteren Hof-, Lebens- und Liebesverhältnisse waren übrigens in Weimar wie in Ferrara, und ich kann mit Recht von meiner Darstellung sagen: sie ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch²⁰.

²⁰ *Goethes Gespräche mit Eckermann*, Leipzig, Inselverlag, (s. a.), p. 322; tr. it.: «*Idea?* – disse Goethe – non che io sappia! Avevo la *vita* del Tasso, avevo la mia stessa vita e, fondendo insieme due figure così singolari con le loro peculiarità, è sorta in me l'immagine di Tasso, al quale ho contrapposto, quale termine di contrasto prosaico, Anto-

Il sostrato autobiografico appare anche al centro di un'altra conversazione con Eckermann in cui Goethe commenta la recensione alla sua opera del francese Jean-Jacques Ampère, apparsa a Parigi sulla rivista «Globe». Goethe apprezza del critico francese, figlio del celebre fisico, la capacità di scandagliare l'opera nelle sue pieghe e soprattutto di leggere fra le righe della vicenda tassessa:

Wie richtig hat er bemerkt, daß ich in den ersten zehn Jahren meines weimarischen Dienst- und Hoflebens so gut wie gar nichts gemacht, daß die Verzweiflung mich nach Italien getrieben, und daß ich dort, mit neuer Lust zum Schaffen, die Geschichte des Tasso ergriffen, um mich in Behandlung dieses angemessenen Stoffes von demjenigen freizumachen, was mir noch aus meinen weimarischen Eindrücken und Erinnerungen Schmerzliches und Lästiges anklebte. Sehr treffend nennt er daher auch den Tasso einen gesteigerten Werther²¹.

La proiezione di una complessa crisi esistenziale nella vicenda del Tasso non si basa ovviamente su elementi esteriori o similitudini facili e ovvie, quanto sull'intuizione di un comune destino, come Goethe stesso scrisse, durante il lavoro alla *Italienische Reise* (*Viaggio in Italia*), nella prima stesura della conclusione del secondo soggiorno romano:

so konnte ich mich mit Tasso dem Schicksale nach vergleichen. Der schmerzliche Zug einer leidenschaftlichen Seele, die unwiderstehlich zu einer unwiderruflichen Verbannung hingezogen wird, geht durch das ganze Stück²².

nio, per il quale non mi mancavano certo modelli. Per quel che riguarda il resto, la dimensione della corte, i modi di vita e i rapporti d'amore, Weimar era simile a Ferrara, sicché a diritto posso dire della mia rappresentazione che è sangue del mio sangue e carne della mia carne».

²¹ Ivi, p. 315; tr. it.: «Ha notato bene che nei primi dieci anni della mia vita al servizio della corte di Weimar non ho fatto quasi nulla, che la disperazione mi ha spinto in Italia e che lì, con rinnovato impulso creativo, ho preso in mano la storia di Tasso, così da potermi liberare, mediante la trattazione di tale materia particolarmente acconcia, di quanto di doloroso e spiacevole rimaneva in me delle mie impressioni e dei miei ricordi weimariani. In maniera appropriata ha definito il Tasso un Werther potenziato». In realtà la definizione finale del Tasso come di «un 'Werther' potenziato» non è di Ampère. Questi aveva scritto che «dans cette poésie si harmonieuse, si délicate, il y a du Werther», mentre Goethe stesso tradisce un suo preciso percorso interiore rafforzando i termini del confronto proposto del critico francese. Cfr. E.M. Wilkinson, 'Tasso - ein gesteigerter Werther' im Lichte von *Goethes Prinzip der Steigerung*, «Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft», XIII, 1951, pp. 28-58.

²² Cit. in W. Rasch, *Goethes 'Torquato Tasso'.* Die Tragödie des Dichters, Stuttgart, Metzler, 1954, p. 14; tr. it: «così potevo paragonarmi nel destino a Tasso. Il tratto doloroso

Tale conclusione, che probabilmente lasciava troppo immediatamente identificare nella corte di Weimar il luogo dell'esilio doloroso cui Goethe appariva condannato, in un capovolgimento della situazione del Tasso, per il quale l'esilio coincideva con la fine della sua permanenza alla Corte estense, venne poi sostituita con una citazione di Ovidio, altra grande figura di 'esiliato', a conferma della centralità del motivo del distacco, a partire dal quale Goethe prese a elaborare la vicenda del suo Tasso, costretto a lasciare il giardino di Belriguardo con quel dolore che Goethe provava nel dover partire dal giardino della sua trasfigurata Italia.

Tasso, quindi, come proiezione di Goethe, della sua angoscia, del suo destino d'esilio, come antitesi di un Antonio che è Goethe non meno di quanto lo sia il personaggio Tasso. È al cospetto della figura meno affascinante, ma non meno pregnante, di Antonio che Goethe mette a fuoco intemperanze, parossismi caratteriali e bizzarrie dell'artista, rispecchiando nel maturo conoscitore della vita quel ruolo che egli stesso si era trovato ad assumere nei confronti di almeno due amici, poeti anch'essi, individualità immature e scisse dalla realtà: lo *Stürmer* Jacob Michael Reinhold Lenz, letteralmente impazzito nel vano sforzo di affermarsi come poeta e di imporre la sua personalità nella corte di Weimar, e lo scrittore Johann Heinrich Merck, uomo alla deriva che si era aggrappato all'odiato-amato Goethe (come Tasso farà con Antonio nella scena finale) per risollevarsi dal fallimento di un'esistenza caotica bruciata all'insegna di un'ambizione smodata²³.

Se Tasso è il portavoce di un irrazionalismo poetico che, rifugiandosi nel regno delle forme, eterna sogni e utopie del giovane Goethe, Antonio è l'ombra gettata dal Goethe che, nel duro decennio weimariano, aveva imparato a educare sentimenti e desideri secondo i principi di una nuova etica e secondo gli insegnamenti derivati da un inedito rapporto con la realtà. Così il dramma si dipana intorno ai due poli contrapposti dell'animo goethiano, due ombre che, pur nello stravolgimento dell'originale, finiscono per rimandare l'una all'altra, confondendosi di nuovo ai piedi di quella medesima fonte da cui provengono.

di un'anima appassionata, inesorabilmente attratta verso un esilio irrevocabile, attraversa l'opera intera».

²³ Per concludere la serie dei presunti modelli confluiti nell'immagine di un Tasso-artista tormentato e disadattato, ricordiamo ancora l'istitutore alla Corte di Weimar, Karl Ludwig von Knebel, afflitto da complessi d'inferiorità e da un certo disagio nei rapporti interpersonali come si evince da una lettera del duca Karl August dell'ottobre 1781 (i cui toni riaffiorano nel piglio dell'Alfonso goethiano).

I famosi versi pronunciati dalla Sanvitale nella seconda scena del terzo atto (versi che hanno dato adito alle interpretazioni più divergenti dell'opera)²⁴ sanciscono, in maniera lapidaria, il contraddittorio e, in parte, insolubile rapporto fra i due personaggi:

Zwei Männer sind's, ich hab'es lang' gefühlt,
Die darum Feinde sind, weil die Natur
Nicht einen Mann aus ihnen beiden formte.

I due uomini – da tempo lo so –
sono nemici sol perché la natura
non è riuscita a far di loro due un solo uomo.

(III, 2, vv. 1704-1706)

La disposizione alla vita pratica e all'azione, e quella alla contemplazione del bello, alla creazione artistica, inesorabilmente scisse nella moderna contrapposizione di poeta ed eroe, s'intrecciano nella vagheggiata totalità dell'«età dell'oro», nell'*Arcadia* tassessa evocata nei versi goethiani secondo quell'utopia estetica condivisa con Schiller che l'avrebbe icasticamente formulata nei *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (*Lettere sull'educazione estetica*) (1795). Questo ideale, postulato anche in un discorso di Jarno nei *Wilhelm Meisters Lehrjare*²⁵ (*Anni di apprendistato di Wilhelm Meister*), appare nel *Tasso* come impossibile chimera, tematizzato appunto nell'antitesi fra il protagonista e il suo deuteragonista, nell'insanabile contrapposizione di «talento» e «carattere», di *vita contemplativa* e *vita attiva*, della corona d'alloro tributata al poeta (I, 3) e di quella civile, intrecciata con rami di quercia, con cui viene celebrata, secondo l'usanza della Roma antica, l'abilità diplomatica di Antonio (I, 4).

Così come la figura di Tasso è sottoposta a un'opera di distaccata e acuta critica, anche quella di Antonio non è esente da un'analisi spietata, anche se spesso velata e indiretta. Dell'esperto uomo di corte, Goethe

²⁴ Per una silloge dei diversi esiti interpretativi si veda W. Hinderer, *Torquato Tasso*, in *Goethes Dramen. Interpretationen*, a cura di W. Hinderer, Stuttgart, Philipp Reclam, 1980, pp. 169-196.

²⁵ Qui l'unione della disposizione al «bello» e di quella rivolta all'«utile» è considerata il presupposto irrinunciabile per lo sviluppo di un individuo compiuto. Cfr. la traduzione italiana di Rho e Castellani: J.W. Goethe, *Wilhelm Meister. Gli anni di apprendistato*: «Ogni disposizione è buona e deve essere sviluppata. Se uno promuove solo il bello e un altro solo l'utile, soltanto uniti essi costituiscono una persona umana» (Milano, Garzanti, 1970, p. 583).

denuncia infatti, ipocrisie e meschinità, l'invidia, ora latente, ora esplicita come in occasione dell'elogio di Ariosto (I, 4 vv. 708-743), l'egocentrismo, il protagonismo, una certa superficialità (IV, 2 vv. 2287-2295), la gelosia per l'affetto nutrito dalle due Leonore nei confronti del poeta (III, 4) e, soprattutto, l'insensibilità nei confronti dell'arte, oggetto del biasimo di Tasso che, pur apprezza Antonio per le sue doti di pragmatismo e diplomazia:

Wie lehrreich wäre mir sein Umgang, nützlich
Sein Rat in tausend Fällen! Er besitzt,
Ich mag wohl sagen, alles was mir fehlt.
Doch – haben alle Götter sich versammelt,
Geschenke seiner Wiege darzubringen,
Die Grazien sind leider ausgeblieben;
Und wem die Gaben dieser Holden fehlen,
Der kann zwar viel besitzen, vieles geben,
Doch läßt sich nie an seinem Busen ruhn.

Quanti insegnamenti mi procurerebbe la sua compagnia
e quanti consigli in mille occasioni! Possiede,
posso ben dirlo, tutto ciò che a me manca.
Eppure, quando gli dei si riunirono,
per recar doni alla sua culla,
mancavano le Grazie,
e chi non riceve i doni di queste belle dee
può molto possedere, molto donar di sé,
eppure mai nel suo petto potrà acquietarsi l'animo.

(II, 1, vv. 942-950)

Di Antonio Montecatino, Goethe fa l'emissario di una concezione dell'arte antiquata e superata, intesa come svago delle ore di ozio, encomiastico ossequio al Signore (I, 4; II, 4), ovvero «ornamento» e «glorificazione» del potere (I, 4, vv. 665-671), prodotto dell'imitazione di modelli e non di un atto creativo (IV, 2, vv. 2329-2336). A questa si contrappone l'utopia tassessa di un'arte autonoma²⁶, affrancata da ogni con-

²⁶ Tale motivo affiora, nella seconda scena del primo atto, nella contrapposizione fra il pressante desiderio del Duca di ricevere la *Gerusalemme liberata*, anche se non ancora giunta a quel grado di maturazione auspicata da Tasso, e il rifiuto di questi di consegnare un'opera non ancora compiuta: sui vincoli di corte Tasso tenta di far trionfare le ragioni dell'arte, mentre alla fine, la richiesta da parte del poeta di riavere indietro il manoscritto, sancisce la rottura definitiva del legame fra artista e corte.

dizionamento sociale e in grado di profilarsi come azione politica in quanto presupposto di quest'ultima, giacché capace di risvegliare i contemporanei da «un lungo sonno» e di spingerli a «nobili azioni» (IV, 4, vv. 2636-2637).

Ma a quest'utopia, irrealizzabile fra i dissidi e le lacerazioni dell'epoca moderna, subentra il progetto di un'arte che, recuperando il *pathos* dell'antichità, muove dalla realtà più autentica e sofferta dell'individuo per dare voce al suo dolore:

Nein, alles ist dahin! – Nur eines bleibt:
Die Träne hat uns die Natur verliehen,
Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt – Und mir noch über alles –
Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide.

No, tutto è perduto!... Solo una cosa resta:
la natura ci ha donato lacrime,
l'urlo di dolore, quando il dolore
colma la misura. E a me, più di ogni altra cosa,
ha dato nel dolore melodie e parole
con cui dire l'angoscia più profonda:
e se l'uomo nel tormento resta muto
a me un dio ha concesso di dire quanto soffro.

(V, 5, vv. 3426-3433)

In questo dramma di ambiguità e ambivalenze, di conflitti e contrasti insoliti, al progetto utopico di una ricostituita fusione fra parola e azione, al servizio della vita e della società, s'intreccia il disegno di una letteratura intimista, espressione dell'io ripiegato sul proprio dolore, sfogo del cuore e dell'angoscia esistenziale. Fra tante contraddizioni e antitesi, Goethe lumeggia, nell'abile chiaroscuro del dramma, i tratti di un'arte a venire, incentrata sull'io, sull'interiorità e sullo scandaglio dei turbamenti dell'animo, alla quale avrebbe dato voce l'uomo del Novecento, prigioniero anch'egli in un suo «cerchio magico».

Gaetano Compagnino

Su alcuni aspetti della cultura letteraria in Sicilia fra Sette e Ottocento

1. *Il primo tempo del rinnovamento*

La dura repressione, che nel 1674 mise fine alla rivolta antispagnola di Messina, mentre ne bloccava il “moderno” sviluppo mercantile, segnò anche la fine di quella «scuola di Messina» (Scinà) che aveva avuto un ruolo eminente nel costituirsi di una rinnovata cultura d’opposizione alla Controriforma. «Le vicende politiche di Messina, che gran disastro recarono a questa bella città, furono ancor di pregiudizio grandissimo a tutta la Sicilia. Poiché spenta dal conte di Santo Stefano quella università di studii, che scuola era fioritissima di lettere e di sapere, mancò agl’ingegni la guida, che iva diritto scorgendoli a’ veri metodi e alle scienze; e però astretti furono a rivolgersi alle scuole de’ pp. Gesuiti, nelle quali dominava la scolastica» (Scinà). La lezione di Gian Alfonso Borelli e dei suoi allievi, da Michelangelo Fardella a Domenico Bottone, andò perduta per la Sicilia; ed era, quella della scuola messinese, come rinnovamento scientifico e filosofico, anche rinnovamento letterario e poetico: basti solo pensare a Simone Rao, scienziato e poeta, il maggiore, insieme al Maura, della Sicilia Seicentesca. Restavano, isolati «nella barbarie dei tempi» (è ancora lo Scinà che citiamo), Tommaso Campailla (il cui *Adamo* cominciò a pubblicarsi a Catania nel 1709), Domenico Alaimo e il suo allievo Giovan Pietro Melazzo (filosofi “democritei” palermitani), Alessandro Burgos messinese, maestro di eloquenza e di studi ecclesiastici.

La moderna critica letteraria anche in Sicilia come altrove (si pensi a Gravina e a Muratori, a Vico e ad Antonio Conti) nasce nell’ambito di un ben più complesso rinnovamento della cultura che, più o meno radicalmente modificando gli statuti epistemologici delle discipline e determinandone i nuovi “oggetti”, produce anche nuovi modi e forme delle loro reciproche relazioni: che è precisamente quel che avviene fra Sei e Settecento nelle indagini sulla natura e nella giurisprudenza, nella teologia e nella storiografia.

Di qui la necessità di almeno far cenno al significato veramente epocale che nella storia della moderna cultura siciliana ebbe l'impegno di quel gruppo di giuristi, i quali, a partire dal 1712, difesero le ragioni dello Stato contro la Curia romana nel conflitto sull'Apostolica Legazione. Né le scomuniche ripetutamente fulminate dal clero, né le lacrime versate (per ben due volte!) dal Bambin Gesù del monastero di Montevergine valsero a fermare i protagonisti di quella battaglia laica. Certo, Giacomo Longo e Giovanbattista Caruso e Francesco Ingastone e Ignazio Perlongo non vinsero, sui tempi brevi della *histoire événementielle*, la loro battaglia. E tuttavia, a differenza di quel che era accaduto quarant'anni prima ai "messinesi", poterono continuare la loro opera innovatrice.

La guerra di successione spagnola prima e la sconfitta della politica del cardinale Alberoni dopo, sottraendo la Sicilia alla Spagna, consentirono che i semi gettati nel '12 dessero i primi frutti. Non, certo, nelle istituzioni culturali ufficiali, ma nelle Accademie private, per esempio. Ristampando nel 1716 il *Compendium rerum Sicandarum* del Maurolico, Giacomo Longo così scriveva negli importanti *Prolegomena* che vi aveva premesso: «Nova nuper lyceis lux veritatis enituit, et a scholarum involucris meliori gestu coeperunt ingenia respicere. [...] Somnum excutite, solidioris doctrinae viam inite. Novae nempe philosophiae theologiae dogmaticae sacro-profanae historiae, quae virum eruditum muneris absolvere omnibus potis est. Legite in re philosophica experimentales academiarum Italiae Florentiae Galliae Germaniae Angliae Flandriae, unde largior rarioris scientiae messis est...». Il medesimo Giacomo Longo, insieme a Giovanbattista Caruso e a Girolamo Settrimo, dà vita nel '18 in casa del principe di Santa Flavia all'Accademia del Buon Gusto, evidentemente ispirata alla lezione del Muratori (le cui *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti* erano state pubblicate dieci anni prima) e alle esigenze di rinnovamento, in senso antiscolastico e antiseicentistico insieme, e di apertura ai nuovi sviluppi della «filosofia» europea delle quali il suo nome era ormai simbolo. (Nello stesso 1718, Gaetano Giardina pubblicava a Palermo le *De recta methodo citandi auctores et auctoritates animadversiones criticae*.) Con analoghi intenti, a Catania nel 1728 veniva fondata da Giacinto Paternò Castello l'Accademia dei Giovali; altre accademie in quegli stessi anni nascevano anche altrove: «Non si vedeano in somma nelle varie città, che accademie, e non si udivano da ogni parte che versi e poesie. Poiché caduto il seicento ciascuno correva verso i classici, e volea segnalare il suo nome nella riforma del gusto» (Scinà).

Nel medesimo 1728, «mentre la compagnia dei Gesuiti sola dominava nell'insegnamento dell'isola», monsignor Lorenzo Gioieni, dell'Accademia del Buon Gusto, fondava a Palermo un collegio «all'educazione diretto de' nobili giovanetti» e un altro ne fonderanno gli stessi Teatini successivamente per provvedere «alla istruzione de' giovanetti di seconda classe, de' forensi cioè, dei mercatanti, e di altre oneste e civili persone»).

Cominciava così, alla fine degli anni Venti, quel rinnovamento degli istituti di istruzione da cui sarebbero uscite le prime generazioni di intellettuali moderni in Sicilia. La «riforma degli studi», come quella del «gusto» ispirata alle proposte del Muratori, proseguirà infatti nei decenni successivi: per opera del medesimo Gioieni ad Agrigento, nel cui seminario, diventatovi vescovo, egli introdusse «il nuovo metodo di Portoreale», del canonico Giovanni Di Giovanni nel seminario di Palermo, di Matteo Trigona (collaboratore del Gioieni nella fondazione del collegio dei Teatini) e di Francesco Testa (condiscipolo del Di Giovanni alla scuola dell'archimandrita di Messina Silvio Valenti Gonzaga) a Siracusa, del Testa ancora a Monreale, di Salvatore Ventimiglia e poi di Gianagostino De Cosmi (che aveva studiato con il Gioieni ad Agrigento) a Catania, di Girolamo Gravina a Patti (dove era stato vescovo nel secolo precedente quel Simone Rao di cui si disse).

Una comune ispirazione era a fondamento della loro opera: l'introduzione di metodi e contenuti nuovi negli studi, i quali (dalla teologia dommatica a quella morale alla liturgia, dal diritto civile e canonico alle scienze naturali e matematiche) trovavano ora i loro *auctores* nella filosofia, nella storiografia, nella ricerca naturalistica europee.

Per quel che più specificamente riguarda la letteratura, la «nuova scienza» (De Sanctis), che ora cominciava a diffondersi in Sicilia, importava il recupero di una seria cultura umanistica la quale, sulla base di una piena conoscenza delle lingue classiche, anche riprendesse, di là da quella che si configurava come la «parentesi» secentista, le fila di una cultura letteraria nazionale e dunque gli scrittori del Tre e del Cinquecento: «Circa il terzo del cadente secolo i lumi e il gusto già comune in Italia, superato l'ostacolo del mare, ritornarono in Sicilia. I Teatini avendo aperto un Collegio in Palermo chiamarono gli eccellenti professori di belle lettere Palese e Valesio, e indi il Guerci e il Salvagnini. Così si posero in mano della nobile gioventù che vi si educava i classici scrittori dell'una e dell'altra lingua, se ne apriva l'intelligenza e se ne faceva conoscere e gustare lo stile; comuni si resero le belle edizioni, che per le stampe del Comino davano alla luce con tanta correzione di testo e con

tanto corredo d'istruttive prefazioni e note, i celebri fratelli Volpi, Cornelio Nipote, Virgilio, Lucrezio [Lucrezio!], Quintiliano, Vida, Fracastoro; indi Dante, Petrarca, Castiglione, Alemanni giravano per mano della scolaresca. Sembrò un raggio di luce dopo le tenebre».

Così alla fine del secolo ricostruiva quella vicenda il De Cosmi, che di essa fu a Catania il massimo protagonista. Certo, la «nuova scienza» soffrì in Sicilia di limiti che in altre parti d'Italia non conobbe o conobbe in minor misura: ne sono testimonianza eloquente lo scarso sviluppo dell'indagine naturalistica empirica, cui faceva da *pendant* la fortuna di Leibniz e delle matematiche, e, nella giurisprudenza, l'assenza di una storiografia «civile» (mentre meno timidi furono gli svolgimenti nel senso della storia degli studi ecclesiastici).

In ciò, anche, sono da rintracciarsi le ragioni dello stento con cui venne crescendo la «nuova letteratura»: il tirocinio arcadico-muratoriano (del Muratori del trattato *Della perfetta poesia italiana*) ebbe tuttavia effetti largamente positivi. Vero è infatti che, come osservava lo Scinà, «sono cose assai diverse il far versi dall'essere poeta: e però pochi furono i poeti, ed infinite le poesie», ma anche è vero, ed egli stesso non manca di rilevarlo, che «mettendosi a paragone le rime de' Geniali, mandate fuori nel 1729 con queste degli Ereini [stampate nel 1734] corre agli occhi di tutti, che in picciol tempo aveano i nostri fornito il gran cammino, ed eran quasi giunti alla meta. In quelle pensieri leggonsi stentati e concettini, gonfiezze nello stile, e anagrammi numerici e cabalistici; ed in queste ammirasi facilità e naturalezza, sapor di classici, spesso grazia, sempre correzione di linguaggio, non mai imbrattato di Seicento». Certo, i rapporti con la cultura europea del «rinnovamento», importanti ed efficaci in altri ambiti, furono rari e casuali in ciò che riguarda più propriamente la letteratura e così avviene degli studi di greco, vera e propria cartina di tornasole in relazione (oppositiva) al panlatinismo controriformistico: largamente promossi dalla «riforma degli studi» di cui prima si disse, essi rimanevano tuttavia ai margini della produzione letteraria (e si pensi, *a contrario*, alla linea coeva Gravina-Metastasio-Rolli). E tuttavia resta, che proprio allora avvenne che «la cultura siciliana finalmente uscisse dal suo isolamento e si disponesse a collaborare col resto d'Italia» (Dionisotti); insomma, è di qui che verranno Giovanni Meli e Domenico Tempio.

E non è ovviamente un caso che questo ritorno della cultura siciliana nell'ambito di quella nazionale avvenisse anche all'insegna di un recupero della letteratura cinquecentesca: dopo la grande impresa del Mongitore (la cui *Bibliotheca Sicula* fu pubblicata fra il 1708 e il 1714),

come rifioriva la fama del grande Antonio Veneziano, così si ristampava (1734) la *Poetica* del messinese Giannantonio Viperano (importante teorico, negli anni Settanta del Cinquecento, di un platonismo aristotelizzante che dalla funzione pedagogica della poesia derivava le ragioni d'una sua difesa).

2. La cultura dell'Illuminismo

Il rinnovamento degli studi cominciava a dare i suoi frutti. Negli anni Quaranta a Catania Vito Amico e Agostino Giuffrida ne sono testimoni esemplari. L'Amico (1697-1762), erudito e antiquario, non si occupa solo del passato della Sicilia, ma ne dà anche una descrizione delle condizioni presenti e mentre lavora alla storia ecclesiastica anche promuove quella civile procurando di chiarirne i metodi sulla scorta dell'*ars critica* di matrice cartesiana (come mostrano la prolusione pronunciata nel 1744 assumendo la cattedra di storia civile creata nell'università catanese, *De recta civilis historiae comparandae ratione*, e il discorso accademico *Dei limiti intorno ai quali deve contenersi la sana e saggia critica, e della esorbitanza nello scrivere* recitato nel 1749 nell'Accademia degli Etnei). Il Giuffrida (1705-1777), tornato a Catania da Napoli, dove aveva studiato medicina, nel 1740, apertamente dichiarava la propria insofferenza per gli antichi sistemi («Novarum rerum amorem ab urbe Catania diutius abesse non patiamini», esortava in una orazione *De rerum recentium studio*) e l'adesione all'atomismo, per quanto solitaria potesse apparire («Hic, qui adprobet atomistarum aut ratiocinia, aut experimenta ferme nemo est: immo tyrones terrent rumoribus: atque mirum est si corpuscularem phiposophiam eo perducere potuimus ut a nonnullis admitteretur»). Erano ormai, «sull'entrare del 1750» (Scinà), le ultime resistenze «contro la verità che comincia la sua luce a mandar fuori». Medico e filosofo, il Giuffrida fu anche letterato e poeta (scrisse un melodramma, *Argenide*, e due tragedie, *Ottone III* e *Giasone*) e si cimentò con la poetica (*Ragionamento sull'arte di comporre tragedie*, 1756). Ma il rinnovamento cominciava a procedere meno lentamente e la generazione successiva, grazie anche alla protezione del Ventimiglia (vescovo di Catania dal 1752) e alla sua opera innovatrice, va oltre. Così negli studi storici Vito Coco (1722-1782), che all'Amico succedette nella carica di bibliotecario dell'Università (dal 1755 la Biblioteca fu pubblica) e che non solo «fornì quella biblioteca di autori sceltissimi», ma anche «avanzò l'Amico, se non nell'amor delle lettere e della fatica, almeno

nel gusto e nella critica» (Scinà). La filosofia ormai «dirigeva le ricerche, e raffinava la critica» e quindi se uomini come Coco «illustravano le cose ecclesiastiche colla diplomatica, e coll'antiquaria» in una Catania in cui il Ventimiglia introduceva la teologia di Port-Royal e promuoveva gli studi di greco, Leonardo Gambino vi portava il leibnizianesimo wolffiano. Egli, allievo insieme al De Cosmi del matematico Girolamo Settimo, fu chiamato dal Ventimiglia a insegnare geometria e algebra nel seminario catanese, ma vi «lesse» anche Wolff e «tutta Catania, non potendo più tollerare la barbarie scolastica, corse piena di meraviglia a queste nuove lezioni». Il successo fu tale che a metà degli anni Sessanta il Gambino prese il posto del Giuffrida nella cattedra di metafisica dell'Università: era la vittoria dei leibniziano-wolffiani sui cartesiani (Giovanni Andrea Paternò Castello – professore di teologia dommatica nell'Università e studioso di matematica e di antichità, annotò e pubblicò nel 1766 il *De mortibus persecutorum* di Lattanzio) e sugli “atomisti” (il Giuffrida appunto), che solo pochi anni prima avevano rappresentato l'avanguardia dei “moderni”. Ed era una vittoria che sarebbe durata a lungo (per lo meno nei seminari: ancora all'inizio degli anni Settanta Gambino avrebbe sostituito nella cattedra di teologia dell'ex collegio dei Gesuiti il De Cosmi, che la lettura di Locke aveva allontanato dal suo antico condiscipolo. Anch'egli tuttavia si avvicinava ai problemi dell'etica e del diritto, seppure più timidamente e «da semplice metafisico»; come peraltro lo stesso Tommaso Natale, iniziatore del leibnizianesimo in Sicilia (*La filosofia leibniziana, esposta in versi toscani*, 1756).

L'espulsione dei Gesuiti dall'isola (1767) suscita gli entusiasmi e accresce la fiducia degli innovatori: si avverte un «mutato clima culturale» (Giarrizzo) in cui la “circolazione delle idee” e dei libri si fa più intensa e maggiore l'attenzione per tutto quel che potesse favorire l'allargamento degli orizzonti intellettuali e far avanzare il rinnovamento. Si traduce più che in passato dalle letterature straniere e, con spiriti in certo modo nuovi, da quelle classiche, si apprestano manuali scolastici (significativa la grammatica greca di Vincenzo Villari pubblicata a Messina nel 1768), si studia il siciliano compilandone vocabolari e discutendone il valore in quanto lingua poetica (Francesco Di Paola Avolio, *Saggio sopra lo stato presente della poesia in Sicilia per servire alla storia della letteratura nazionale del secolo XVIII*, Siracusa, 1794) e in quanto lingua “nazionale” (mentre cresce il numero dei poeti dialettali: Carlo Felice Gambino, per esempio, e Raimondo Platania, per non parlare di Domenico Tempio e di Giovanni Meli). Negli anni Settanta i problemi dell'eti-

ca e della vita sociale, quelli della politica e dell'economia sono al centro ormai della più vivace cultura isolana: si discute «dell'utile delle pubbliche conversazioni, delle qualità che sogliono pregiar le donne, della scelta delle mogli, dei giuochi, dei testamenti, delle facezie, delle primogeniture», «sulle vere e dritte idee dell'onore», «sopra le doti dei maritaggi», «sopra la necessità, e la facilità di ammaestrare le fanciulle», «sul piacere della buona società»: è in questo clima che a Palermo viene formandosi lo Spedalieri, di qui verrà nel 1771 il delizioso *Ragionamento a Madama N N sopra gli antichi ornamenti e trastulli dei bambini*, indirizzato da Ignazio Paternò Castello alla cognata Aurora Morso, principessa di Cutò. E si discute di economia e di commercio rapidamente passando dalle ricostruzioni storiografiche (Vincenzo Emanuele Sergio, *Piano del Codice diplomatico del Commercio di Sicilia*, Palermo, 1766) alla traduzione di opere straniere (nel '74 Isidoro Bianchi pubblica i *Saggi politici sul commercio del signor David Hume*), alla trattazione dei problemi del presente «del commercio libero dei grani, delle pubbliche strade, della introduzione di arti novelle, [...] e i libri di economia corsero per le mani di tutti: ed in generale giovò molto quella letteratura a propagare i lumi e la cultura e presso le donne, e in ogni ordine civile» (Scinà).

Difficilmente sottovalutabile riesce, anche da questo punto di vista, il ruolo innovatore dei vicerè Caracciolo (1781-86) e, in misura minore, Caramanico (1786-94). Il rapporto Caracciolo-De Cosmi è in questo senso particolarmente significativo: il De Cosmi, formatosi nel seminario di Agrigento riformato dal Gioieni e chiamato in quello di Catania dal Ventimiglia, si schiera immediatamente dalla parte del vicerè contro i baroni, individuando nella battaglia antifeudale il piano a lui più congeniale: la «preparazione degli animi, acciocché divengan capaci e degni [...] d'ogni salutar cangiamento». Né si trattava solo d'una oggettiva convergenza con l'opera del Caracciolo, l'adesione del De Cosmi nasceva dalla profonda esigenza di un rinnovamento della società siciliana in senso moderatamente democratico che egli auspicava sulla base del suo solidarismo cristiano, come mostra il *Commentario alle Riflessioni su l'economia ed estrazioni de' frumenti della Sicilia* del Caracciolo medesimo e in particolare quel *Ragionamento su la pubblica educazione* che del *Commentario* «costituisce il cuore» (Giarrizzo). La riforma del seminario e dell'università catanesi, cui lo impegna il Ventimiglia (1777-79) dopo l'istituzione delle scuole normali (dal 1778) fanno di De Cosmi la figura più eminente, a Catania e in Sicilia, della cultura del rinnovamento. Attorno a lui operano uomini come Giuseppe Sciacca (1721-1770), pro-

fessore di retorica nel seminario e nell'Università «in verso e in prosa assai valoroso» (Scinà), Sebastiano Zappalà (1738-1820), che insegnò greco nel seminario, compilò grammatiche (di greco e di italiano e latino) e antologie (Luciano, Fedro, Cicerone, Cornelio Nepote), Raimondo Platania (1726-1797), professore di eloquenza nel seminario e autore di un inedito *Discorso se l'eloquenza è figlia delle regole, o le regole figlie dell'eloquenza*, Gioacchino Zuccarello (1756-1809), professore di umanità nel collegio Cutelli e di eloquenza nel seminario (di lui rimangono un poema, *Cristeide*, e, oltre a molti versi italiani e latini, un trattato *De elocutione et inventione*). Suoi allievi furono i migliori intellettuali catanesi vissuti fra il Sette e l'Ottocento; uno di essi ne lasciò un significativo elenco: oltre a D. Tempio, Francesco Strano (1776-1831) – allievo anche del Platania, insegnò “umanità latina” nell'Università e pubblicò le *Opere* del Tempio (1814-15), Giovanni Sardo (n. 1766), professore di “eloquenza, poetica e oratoria” nell'Università e autore di uno scritto *Sull'indole della lingua italiana* in cui erano riprese le posizioni del De Cosmi, e ancora: E. Rossi, V. Gagliano e V. Natale, dei quali si dirà più avanti.

L'opera del De Cosmi non si conclude tuttavia nel suo pure importantissimo ruolo di organizzatore culturale e di educatore. Il suo empirismo di matrice lockiana non solo è all'origine del progetto di riforma dell'Università volto a bandirne le «scienze immaginarie» e, in genere, della sua pedagogia, ma è alla base anche della sua concezione del linguaggio. Di qui il suo impegno per un insegnamento dell'italiano che consentisse alla «classe popolare» di «scrivere con chiarezza, con agguiatezza e con mezzana eleganza, senza oscurità, senza equivoci, senza superfluità e senza barbarismi», e di qui anche la polemica antisecentistica e la precisa consapevolezza della superiorità della medesima lingua italiana sulle lingue «dotte»: l'una «vero segno della cultura nazionale», le altre necessarie solo alle «letterarie professioni».

L'empirismo di Locke (e di Condillac) del resto ormai, negli anni Ottanta, cominciava a sostituire il razionalismo matematizzante di Leibniz e Wolff: come osservava lo Scinà, «questo sentimento risvegliarono negli ingegni le scienze naturali, presentando loro oggetti particolari, utili, veri, che si veggono, si toccano, si conoscono, avvezzandoli a camminare nella via del sapere alla luce delle osservazioni, e delle esperienze, avvertendoli dell'inutilità dei principii astratti e generali, che tutto ci promettono e nulla c'insegnano». Era, insomma, la cultura del riformismo del Caracciolo e del Caramanico. In questo clima Rousseau era magari una «tentazione» (Giarrizzo) e una «fonte», come accade a Vincen-

zo Gaglio o a Francesco Paolo Di Blasi, impetuosamente impegnato nella lotta antibaronale sul fronte della pubblicistica e su quello della revisione storiografica (al punto da prestar fede ai falsi, peraltro “autorizzati”, del celebre abate Vella): Rousseau, come Locke e Sidney, Bourlamaqui e Montesquieu, Hume e Mercier de la Rivière, Mably e Filangieri (la cui *Scienza della legislazione* fu ristampata a Catania «nelle stampe dell’Accademia Etnea» nel 1786-91 e “difesa” dall’avvocato catanese Giuseppe Costanzo già nel 1785). Il problema centrale è infatti quello dei “feudi”: su di esso si incontrano, e si scontrano, le ansie e i progetti dei riformatori e l’impegno giuridico e storiografico di uomini come Francesco Rossi e Rosario Gregorio. Per ciò appunto se il ventiquattrenne Gregorio ancora poteva, nel ’77, intrattenersi «intorno alla nostra letteratura nei tempi greci», riprendendo e sviluppando, magari polemicamente, temi che avevano occupato il Caruso già all’inizio del secolo (la questione del valore documentario delle “favole” dei poeti circa la Sicilia pregreca), nel 1786 interveniva duramente contro Giovanni Evangelista Di Blasi che continuava a discutere «se erano stati o no i Giganti, che fossero stati i Lestrigoni e i Ciclopi, a qual razza appartenessero i Lotofagi e i Feaci, ed altre cose oscure, incerte, e favolose» (val la pena di ricordare, a questo proposito, che rimane manoscritto un *discorso* di Francesco Strano del 1787 su «cosa debba pensarsi dell’esistenza e della natura dei Ciclopi, dei Lestrigoni, dei Giganti, gente anteriore ai Sicani»). (Ben altro significato avrà, vedremo, a partire dagli anni Venti dell’Ottocento, la riproposizione “democratica” dei problemi storiografici della Sicilia antica.)

Accanto alle università e ai seminari “riformati”, l’altro fondamentale polo in cui si aggregano i novatori, soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, sono le logge massoniche: nel 1776 nasce a Catania la “Loggia dell’Ardore”, ne è venerabile maestro il principe Ignazio Paternò Castello di Biscari, eminente figura di antiquario e di erudito, in relazione con importanti esponenti della cultura illuministica e dell’erudizione (dal Gori al Passeri al Manni, dal Mazzuchelli al Tomitano al Fortis al Lami) e con molte accademie italiane straniere (la Colombaria, la Crusca, i Georgofili, la Society of Antiquaries di Londra, l’Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts di Bordeaux). Nel 1758 aveva rinnovato l’Accademia degli Etnei (della quale a suo tempo Vito Amico aveva redatto in latino – come Gravina per l’Arcadia! – gli statuti) e ne aveva fatto, insieme al Museo, un vero e proprio centro di ricerca e di incontri evidentemente orientati in senso innovatore non solo dal punto di vista degli studi. Accanto al Biscari, collega-

to alla Gran Loggia Nazionale napoletana, troviamo uomini come Domenico Tempio, Giuseppe Lombardo Buda, Agostino Giuffrida, Vincenzo Malerba, Raimondo Platania. Un'altra linea, più avanzata e legata alla eredità ideale di Antonio Genovesi viva in Gaetano Filangieri e in Mario Pagano, si esprimeva nell'altro gruppo massonico catanese, quello guidato da monsignor Ventimiglia e dal De Cosmi. In essa si riconoscevano, fra gli altri, Leonardo Gambino e il naturalista Girolamo Recupero (un canonico che «avait plus de foi en la nature que en la Genèse»).

Negli anni Novanta, allorché il riformismo borbonico cominciò a mostrare la precarietà della sua "base reale", l'anziano De Cosmi fu tra i primi ad avvertire l'insufficienza dell'empirismo a guidare e a dar fondamento alla lotta antibaronale e meglio di altri sentì l'esigenza di opporre alle storture e ai privilegi del vecchio mondo feudale una obbiettiva misura etico-sociale: la ripresa da parte sua di alcuni temi platonici non era rinuncia edificante, ma esprimeva invece il bisogno di una fondazione "naturale" e razionale, oggettiva insomma, della giustizia. Già negli anni Ottanta tuttavia, la linea De Cosmi, "inglese" e aperta a esiti settari, è quella della democrazia catanese e da essa appunto verranno i "giacobini" del decennio successivo, allorché Giovanni Gambino, "comme commentaire de Rousseau", parlerà ai suoi allievi dei *Droits et devoirs du citoyen* di Mably: qualche anno dopo sarebbe stato arrestato e poi, liberato, se ne andrà lontano dalla Sicilia (nella Cisalpina prima e, poi, dal 1814, a Ginevra dove insegna letteratura italiana e stende, oltre ai *Mémoires*, una storia della letteratura italiana ancora inedita). Altri lasceranno la Sicilia: Alfio Grassi, che, dopo aver combattuto nelle armate napoleoniche, si occuperà, durante la Restaurazione, di storia militare e di attualità politica, Giovanni Ardizzone, Emanuele Rossi (che sarà tra i capi della democrazia catanese ancora nel '12 e nel '20). Il 31 marzo 1795 Francesco Paolo Di Blasi viene arrestato a Palermo: la repressione antigiacobina e sanfedista cominciava, feroce; al Caramanico succedeva il viceré Lopez e De Cosmi fu accusato di connivenza con il Di Blasi e di scrivere in uno stile giacobino. Ma egli continuava a battersi: «Se un tal giudizio è vero, sarà giacobino Platone, Cicerone, e principalmente la Divina Scrittura e l'apostolo S. Giacomo, di cui feci osservare il consenso con Platone e con tutta la buona filosofia»; e ancora nel '96 apertamente proponeva l'equazione "rivoluzionaria" di «popolo» e «nazione».

Come mostrano gli *Elementi di Filologia italiana e latina*, in cui appunto De Cosmi proponeva quell'equazione, i problemi della lingua non

erano affatto oziosi; non solo perché connessi a quelli della istruzione “popolare”, ma anche perché inseparabili dal rinnovamento della cultura: l'avrebbe ribadito trent'anni dopo lo Scinà: «introdotto in prima per mezzo delle scienze un pensare più sodo, più non si voleano gl'ingegni perdere in parole, e in tortuosi periodi; e cominciarono poi a volgersi a poco a poco alla aggiustatezza e fedele espressione de' pensieri, alla venustà, alla chiarezza, alla maschia semplicità». In analoga direzione operavano il palermitano Francesco Vesco, autore di una *De eloquentia apud Siculos oratio*, del '97, e di altre ricerche sulla “storia letteraria” siciliana, il messinese Antonio Traverso, autore anch'egli di orazioni latine sulla filosofia, l'eloquenza, il ruolo dei *literati*, Giuseppe Gentile da Sortino, che pubblicò nel '95 un *Saggio filosofico sull'eloquenza*.

Naturalmente non c'era, neanche in quegli anni, una linea unitaria di rinnovamento: accanto al De Cosmi, Rosario Gregorio, mentre deplorava l'«indole servile di questa nostra nazione», ne determinava storicamente la «costituzione» e l'«esistenza morale», Paolo Balsamo appassionatamente percorreva l'isola cercando di individuarne i problemi economici e le vie di un possibile svolgimento verso la modernità, Giovanni Meli plaudevà all'esperimento di S. Leucio e lo proponeva come modello per una Sicilia che ritrovasse l'antica prosperità, Domenico Tempio elaborava l'ideale massonico del circolo del Biscari attaccando sia la nobiltà arroccata nella difesa dei suoi privilegi sia il “giacobinismo” e auspicando un'aristocrazia “virtuosa” e impegnata nello sviluppo dell'economia, in un rapporto di vicinanza e di differenziazione con Francesco Strano. Allievo del De Cosmi e di Raimondo Platania, lo Strano (1766-1831) era infatti schierato su posizioni schiettamente democratiche (*Elogio di Raimondo Platania*, 1797), anche se probabilmente intendeva svolgere un ruolo di mediazione fra il gruppo Biscari e il gruppo De Cosmi. E su posizioni analoghe era anche un altro allievo del De Cosmi, quel Vincenzo Gagliano che fu tra i maestri più eminenti delle nuove leve dell'opposizione catanese.

3. *Dall'Illuminismo al Romanticismo*

La fondamentale caratterizzazione “francese” della cultura politica siciliana accertata dalla storiografia (Giarrizzo) per i primi decenni del secolo trova precisa conferma nell'ambito della cultura letteraria catanese. Se, dunque, Salvatore Scuderi, che negli anni Trenta avreb-

be energicamente polemizzato contro i romantici¹, poteva ancora compiacersi dei temi dell'ossianesimo cesarottiano (in una tragedia, *Fingal*, su cui lo stesso Cesarotti avrebbe espresso qualche riserva), altri lodava, ancora nel 1816, le «grazie tutte proprie del linguaggio francese» e i gallicismi che, come «macchie ingegnose», impreziosivano i *Sermoni* del canonico Mario Sanfilippo, professore di eloquenza nel seminario catanese, e ad Acireale il padre di Leonardo Vigo imparava il francese insieme al favolista dialettale Venerando Gangi, «leggeva Raynal, Voltaire, Rousseau» e diventava amico di «Mariano Finocchiaro, dottore in medicina e filosofia della scuola degli Illuminati» (Grassi Bertazzi).

Un legame ininterrotto insomma connette la cultura francesizzante dell'ultimo Settecento (massonica, giacobina) a quella dei primi anni della Restaurazione e, in essa, settarismo carbonaro e “romanticismo”: dal pistoiese Bartolomeo Sestini, il metastasiano amico di Foscolo che “improvvisò”, durante i suoi viaggi “carbonari” in Sicilia, a palazzo Biscari e in quello comunale di Catania (*Al Signor Bartolomeo Sestini insigne poeta estemporaneo, in occasione della sua accademia tenuta a Catania. Versi*, Catania 1815) al messinese Felice Bisazza, alfiere del romanticismo siciliano negli anni Trenta, che nel '33 avrebbe fondato con Carmelo La Farina, gran maestro della vendita carbonara dei Filantropi, «Lo Spettatore Zancleo», ed Emanuele Rossi, ai decosmiani Francesco Strano e Vincenzo Natale, deputati nel '20 al Parlamento del Regno. «Prima sconvolgente esperienza di un movimento popolare di massa» (Giarrizzo), la rivolta del '20 è all'origine del nuovo sicilianismo democratico che cerca nella Sicilia greca un modello socio-economico e politico alternativo a quello “normanno” di Gregorio riproposto ancora negli anni Venti dallo Scinà e da Niccolò Palmieri. Sarà opportuno ricordare a questo proposito che la voga di W. Scott, lontano ancora Augustin Thierry, è tutta “letteraria”; anche per il giovane M. Amari che nel '32 pubblica una traduzione in versi di *Marmion*² e, a fortori, per un classicista come il siracusano Tommaso Gargallo, il quale esempla sul Boccaccio una novella storica, *Il Palatino d'Ungheria* (1824), che pretendeva di aver tratto da un manoscritto trecentesco (alla

¹ Lettera del Cav. Salvatore Scuderi sulla prima stanza del “Ruggiero”, tentativo epico del cav. Leonardo Vigo, in «Giornale del Gabinetto letterario dell'Acc. Gioenia», 1834, pp. 205 e sgg.

² Ma già nel '21 era uscita a Palermo *La dama del lago*, poema di Walter Scott, recato in versi italiani dal dottore in medicina Giuseppe Indelicato.

“letteratura del medioevo in Sicilia” dedicava la sua attenzione il palermitano giurisdizionalista studioso di diritto pubblico ecclesiastico, Stefano Di Chiara).

Il personaggio più notevole di questa fase della cultura catanese è comunque Vincenzo Natale (Militello 1781-1855). Nel parlamento del '20-'21 si era battuto per la creazione di una «democrazia rurale come sbocco positivo alla questione feudale» e per il «buon governo amministrativo, fiscale, giudiziario» (Giarrizzo); negli anni Trenta ne riproponeva il modello occupandosi *Della prosperità della Sicilia all'epoca greca e delle cause che la produssero*, partecipando alle polemiche, storiografiche e politiche, accese sulla *Somma della storia di Sicilia* del Palmieri e sulla “memoria” pubblicata dallo Scinà *Del primo periodo della storia letteraria greco-sicula*, promovendo la nuova pubblicistica periodica (*Riflessioni su d'un giornale per la stato presente della Sicilia*). Ma il suo capolavoro sono i sedici “discorsi” *Sulla storia antica della Sicilia* (Napoli 1843) in cui la secolare *querelle* sulle “favole antiche”, il loro valore storico-documentario e il loro significato storico e poetico, giungeva ad approdi di grande momento dal punto di vista storiografico, attraverso una serrata disamina delle fonti e della antichistica “moderna” (Heyne per esempio, ma non Niebuhr), resa possibile, tra l'altro, dall'abbandono della forma narrativa a favore di quella analitica del “discorso”.

Con Natale tuttavia siamo già agli anni Trenta: nonostante la sua formazione avvenga alla scuola di De Cosmi, egli appartiene soprattutto alla nuova temperie ideale e politica che, scontata la sconfitta della “rivoluzione carbonara” del '20-21, prepara il Quarantotto (del Parlamento che in quell'anno si riunì a Palermo dopo l'insurrezione di gennaio, sarà membro attivo e pugnace).

L'ascesa al trono di Ferdinando II nel '30 aveva favorito i liberali moderati che già dal '32 hanno una loro importante rivista, le «Effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia», diretta da Ferdinando Malvica e ispirata ad una linea culturale-politica promossa dallo Scinà (di cui fra il 1824 e il 1827 era uscito l'imponente e fondamentale *Prospetto della storia letteraria di Sicilia nel secolo XVIII*): lotta allo spiritualismo e all'eclettismo, simpatia per l'“ideologia” (sensismo, “psicologia”) e per le scienze naturali, interesse di tipo nuovo per la storia culturale siciliana (dalla letteratura dell'“età greca” ai progetti di un nuovo vocabolario siciliano).

Del diverso clima di quegli anni è espressione estremamente significativa il crescente prestigio culturale di nuove figure di intellettuali,

tecnicisti economisti, e di una nuova scienza, la statistica e ne è espressione, soprattutto, il fiorire di periodici che sono precisamente la nuova dimensione in cui si realizza la nuova funzione (pubblica: civile e politica, cioè) cui ora molti intellettuali siciliani intendono assolvere e in cui, anche, trova il tramite appropriato di circolazione l'ansia conoscitiva della realtà isolana sulla quale quella funzione vuole fondarsi. Così a Palermo accade addirittura che nel momento in cui rompe il contatto con il gruppo che originariamente aveva dato vita alle «Effemeridi», Vincenzo Mortillaro cerchi tuttavia pur sempre nei periodici la dimensione in cui esprimere le sue posizioni (assume la direzione del «Giornale di scienze lettere ed arti»; fonda, nel '34, il «Vapore» e il «Giornale di scienze mediche per la Sicilia»). La rottura del gruppo moderatamente liberale, di cui la vicenda Mortellaro fu un momento importante, non indebolisce l'opposizione, che anzi trova maggiori spazi ed unità proprio fra il '34 e il '35. Nel '33 comincia le sue pubblicazioni a Messina «Lo spettatore Zancleo» e nel '34, a Catania, il «Giornale del Gabinetto letterario dell'Accademia Gioenia»; nel '35 Francesco Ferrara e Emerico Amari fondano a Palermo il «Giornale di statistica» e Salvatore Barbagallo Pittà a Catania «Lo Stesicoro». Che proprio in questi anni si cominci a dibattere in Sicilia la questione del romanticismo, non è naturalmente un caso.

Aveva aperto le ostilità nel 1832 Salvatore Sciuto: introducendo a una sua antologia di *Poesie di autori catanesi*, egli aveva attaccato «i così detti autori romantici, i quali con quel loro linguaggio sopraccaricato di esagerate figure, di strane iperboli di sentimenti, di affetti e di espressioni atteggiano le umane passioni in sì bizzarra e grottesca maniera che più presto vane convulsioni producono, che veraci commovimenti». In verità già nel '29 il palermitano F. Malvica aveva lamentato che in Sicilia «il gusto della classica letteratura sia affatto bandito [...] e la vergogna romantica abbiavi messo profondamente radici»³ e, contro chi negava che così stessero le cose, aveva ribadito la sua condanna della coeva situazione letteraria bollando ancora una volta, il «pazzo entusiasmo» con cui in Sicilia si leggevano «molte cose romantiche come sarebbero per esempio *l'Ildegonda*, *I Lombardi alla prima crociata*, *La fuggitiva*»⁴.

³ F. Malvica, *Sull'elogio storico di Pietro Novelli da Monreale scritto da Agostino Gatto*, Palermo, 1829.

⁴ F. Malvica, *Al Signor G. Bozzo in difesa del classicismo. Lettera*, Palermo, 1830.

Storia e letteratura si intrecciavano sempre più: dalla filologia⁵ alla linguistica⁶, dalla storiografia⁷ alla storia letteraria⁸ e ai problemi della

⁵ Si v. nelle «Effemeridi» del 1833: *Lettera di Agostino Gallo all'onoratissimo Sig. Cav. Antonio Di Giovanni Mira intorno ad alcuni dei primi poeti Siciliani in Volgare e Rime degli stessi corrette ed illustrate da Agostino Gallo*; nel «Giornale Gioenio» del '42, l'illustrazione di un *Dante manoscritto del XV sec.* di Giovanni Cafici – ma, a proposito di Dante, bisognerà ricordare anche le *Riflessioni dell'ab. Emanuele Vaccaro sopra il commento di Dante fatto da U. Foscolo*, recensite da F. Malvica nelle «Effemeridi» del '32, l'articolo di Francesco Agnetta, *Sopra quel verso di Dante Alighieri: forse cui Guido vostro ebbe a disdegno*, nelle «Effemeridi» del '40, la recensione di G. Marzano alla *Filosofia di Dante contenuta nella Divina Commedia esposta in modo scientifico* di Onofrio Simonetti e la «lettera» di Vincenzo Percolla *Sull'idea della Divina Commedia*, ambedue nel «Giornale Gioenio» del '47 – e la serie di *Ragionamenti sopra alcune edizioni del sec. XV esistenti nella Biblioteca dei Benedettini*, che Francesco Tornabene vi pubblica nel '46, nel '47, nel '50 e nel '51.

⁶ Si v. l'art. di Giovanni Sardo *Sull'indole della lingua italiana* nel «Giornale di scienze, lettere e arti per la Sicilia» n. 4; la *Glottopedia italo-sicula, ovvero grammatica italiana dialettica, in cui confrontasi il dialetto siciliano colla lingua italiana in ciò che discovengono* di Innocenzo Fulci, nello «Stesicoro» del 1836 e dello stesso Fulci, ma sul «Caronda» del '38, la «lezione» *Sulla lingua scritta italiana e su quella parlata*; gli *Avvertimenti sul moderno sistema di scrivere* di Vincenzo Patti Marcenò, nel «Trovatore» del '39, la «lettera» *Sull'origine delle lingue* di Vincenzo Tedeschi pubblicata sul «Giornale Gioenio» del '42 insieme a «riflessioni filosofiche» dello stesso Tedeschi *Sulle ragioni della diversità delle lingue* e, nel '43, *Su la formazione delle lingue*; l'articolo, sull'«Alba» del '45, di Giuseppe Torelli, *Quattro parole sulla dignità della lingua italiana*.

⁷ Si v. la *Storia di Catania*, 1829, di Francesco Ferrara; le *Osservazioni sulla storia di Catania*, 1833, di Vincenzo Cordaro Clarenza, autore anche di una *Storia del diritto siculo, ovvero lezioni cento di storia civile siciliana*; la *Storia critica di Sicilia dai tempi favolosi sino alla caduta dell'impero romano*, 1834 e sgg., di Giuseppe Alessi; la *Somma della Storia di Sicilia* di Niccolò Palmieri, anch'essa del '34, che Vincenzo Natale analizzò in tre lunghi articoli pubblicati l'anno seguente sullo «Stesicoro»; le *Memorie storiche di Sicilia*, 1858, di Corrado Tamburino Merlini; i *Cenni sopra Ducezio condottiero dei Siculi* di Benedetto Intriglia, nel «Giornale Gioenio» del '38 e sempre sullo stesso «Giornale» nel 1840 l'anticipazione dei primi tre «discorsi» del Natale sulla storia antica della Sicilia; la *Biografia di Carlo Botta*, sulla «Specola» del '41.

⁸ Il «programma» di una *Scelta ragionata dei classici italiani* proposto nel 1832 da Salvatore Barbagallo Pittà; la grande discussione apertasi fra Palermo e Catania sulla «memoria» dello Scinà, *Intorno al primo periodo della storia letteraria greco-sicula*, nel «Giornale di scienze, lettere e arti per la Sicilia» del 1833, cui seguì, sul «Giornale Gioenio» dell'anno seguente una polemica *Appendice* del cav. F.P.C.; a lui rispose in difesa dello Scinà con le sue *Riflessioni* Paolo Vagliasindi di Randazzo, pubblicate sullo stesso «Giornale» in cui era uscita la «memoria» di D. Scinà nel '35, e al Vagliasindi replicano, ancora nel '35, lo stesso F.P.C. sul «Giornale Gioenio» e, con lo pseudonimo di Nicio Genetliaco, Vincenzo Natale sullo «Stesicoro»; l'*Abbozzo storico dell'Ateneo catanese* di C. Gemmellaro, prolusione all'anno accademico 1836 – vi si rivendicano le glorie del «ginnasio» cata-

traduzione⁹, dalle discussioni sulla poesia drammatica¹⁰ alla rievocazione letteraria della storia "patria"¹¹.

È questo il clima in cui si diffonde in Sicilia il gusto romantico: che è crescente predilezione per la letteratura romantica che giungeva in Sici-

nese e la sua antichità –, pubblicato nel '39 dal «Giornale Gioenio», che l'anno successivo pubblicherà la prolusione del 1808 di Giovanni Sardo – in cui si abbozzava una storia della letteratura siciliana risalendo fino ai Ciclopi... –; i *Trovatori* di Camillo Ferro, *Della eloquenza italiana* di S. Amabile Guastella, *Cenno sul merito della Poesia siciliana* di Ferruccio De Felice: tutti sul «Trovatore» fra il '39 e il '40; *Biografia di Domenico Tempio* di Agatino Longo, nello «Stesicoro» del '35.

⁹ *Intorno ad una versione della Poetica di Geromino Vida e l'arte del tradurre* di F. Malvica, Palermo, 1832; *Cenni sulla Poetica di Orazio, ovvero Piano alla traduzione di essa* di Gioacchino Geremia, nel «Giornale Gioenio» del '34; le discussioni sulle traduzioni dell'*Apocalisse* procurate da Felice Bisazza e da Francesco Perez, sul «Caronda» del '38 e sull'«Imparziale» del '40, e su quella di Sofocle dello Spuches, nel «Giornale Gioenio» del '43.

¹⁰ La "lettera" di Leonardo Vigo *Dello stato presente dei teatri, e dell'arte drammatica in Sicilia*, nelle «Effemeridi» del '33 e, sulla stessa rivista nel '34, *La lettera di Vincenzo Cacioppo ad Antonio Galatti autore della tragedia Giovanni da Procida*, che fu recensita anche da Salvatore Scuderi sullo «Stesicoro» del '35; delle *Tragedie di Antonio Gallotti da Messina* s'era occupato, già nel '32 sulle «Effemeridi», F. Malvica, che nello stesso anno e nella stessa rivista dava notizia del *Giovanni da Procida* del Niccolini, mentre nel '36 Bernardo Serio recensiva, ancora nelle «Effemeridi», un *Giovanni da Procida* di Vincenzo Navarro pubblicato a Palermo l'anno prima.

¹¹ *Novella storica d'argomento siciliano* di Bernardo Serio nelle «Effemeridi» del 1833, su cui, nello stesso anno, Pietro Lanza di Scordia recensiva *Arrigo l'Abbate ovvero la Sicilia dal 1296 al 1313* di Giuseppe Di Cesare; nel '34 esce il *Ruggiero* di Leonardo Vigo, che nel '36 pubblica sul «Vapore» *Rosalina o la sultana di Acitrezza*, e nel '35, sullo «Stesicoro», gli *Schiarimenti storici sul Castello Ursino di Catania* di Cordaro Clarenza; nel 1838 Giovanni D'Ondes Reggio pubblica quello che è forse il primo romanzo storico siciliano: *Roberto ossia il Barone siciliano* – ma del '38 è anche *Maria e Giorgio o il cholera a Palermo* di Antonio Linares, recensito dall'Ambrosoli nella «Biblioteca italiana» –; *Guglielmo e Teresa, novella storica cavata da una cronaca siciliana del secolo XVIII*, opera di un anonimo pubblicata a Catania nel 1867 ma composta nel '39; *La piazza del mercato lunare a Catania* di Vincenzo Percolla, uscì sul «Caronda» nel 1840; *Cosimo D'Arrigo, scena storica*, di Francesco Orsini Di Giacomo, uscita nel «Giornale Gioenio» del '44. Numerosi sono infine le novelle e i racconti storici, da quelli pubblicati su riviste come «Il Vapore», «La fata galante», «L'Imparziale», fino a *Donn'Aldonza Santapace. Cenno storico-tragico* di Bonavetura Portoghese, uscita nel «Giornale Gioenio» del '50, al *Vanni da Careggi, novella storica del secolo XVII*, 1854, di Rosario Savoia, al "racconto storico" *La carestia del 1647 a Catania ovvero Lorenzo Lanfranco*, 1855, di Benedetto Guglielmini Sicuro, che ne fornirà nel '62 una seconda redazione intitolata *Serena e Valentino ossia Storia di Catania del sec. XVII*, 1856, all'*Antonio Gusio. Storia Catanese del secolo XVII*, 1856, di Salvatore Brancaleone Pittà, autore nel '65 di tre volumi di *Scene Storiche*, al *Lamoricière, Pio IX e Antonelli*, 1860, di Benedetto Castiglia.

lia dall'“estero” (e ad essa non poco dovettero contribuire i “Gabinetti di lettura”, come quello fondato nel '27 Catania), dapprima, e, successivamente, discussione critica e polemica fra “classicisti” e “romantici” (della fine degli anni Venti, come s'è visto, fino ai Quaranta), e infine, produzione di testi “romantici” da parte di scrittori siciliani. Unica eccezione a questa priorità della discussione critica rispetto alla produzione propriamente letteraria è l'opera del messinese Felice Bisazza (1809-67) che si colloca in gran parte negli anni Trenta (*Saggi poetici*, 1831; *Memooria sul Romanticismo*, 1832; traduzione della *Morte di Abele* del Gesner, 1834, e dell'*Apocalisse*, 1837; *Leggende ed ispirazioni*, 1841; e *Fede e dolore*, 1863) e che è anzi all'origine della prima vera polemica fra classicisti e romantici.

Nel '35 Salvatore Costanzo pubblica a Trapani un “dialogo” intitolato *Il poeta romantico* fortemente aggressivo contro il Bisazza; in difesa del romanticismo interviene, nel settembre dello stesso anno, «Lo Stesicoro» con un articolo anonimo sul dialogo del Costanzo (poi ristampato sullo «Spettatore Zancleo», n. 33) e con un *Avvertimento* anch'esso anonimo. L'articolo (attribuito a Salvatore Barbagallo Pittà) colloca la discussione fra classicisti e romantici nell'ambito della polemica che sempre oppone chi resta legato al passato e i novatori e rimprovera ai primi la supina accettazione della precettistica “aristotelica”, di sostenere la necessità dell'imitazione e dell'uso della mitologia e di combattere il romanticismo con gli stantii argomenti del Monti disegnandone un'immagine di comodo in difesa di «una letteratura servile, garrula, snervata ed eunuca». Il romanticismo invece, ribatte l'autore, rifiuta le regole e le “autorità” in nome di una esigenza di contemporaneità e di civile utilità che vuol far valere, sull'esempio di Kant Schelling Sismondi Manzoni e del «Conciliatore», nella produzione letteraria. L'*Avvertimento* ribadisce poi che «la letteratura deve essere espressione della società, chi nacque nel 1800 deve scrivere da italiano del 1800 e così via» e illustra i significati dei termini romanticismo e classicismo richiamando anche il “cormentalismo” di P. Maroncelli. Sullo «Stesicoro» del dicembre dello stesso '35 appariva una lunga lettera di Pietro Lanza di Scordia *Ai compilatori dello Stesicoro sulla disputa classico-romantica*. Il classicismo dello Scordia ha esplicite motivazioni “patriottiche”: la perdita dell'indipendenza politica è causa della divisione della letteratura italiana in due correnti, quella guelfa-italiana – e quella ghibellina – legata allo straniero –. Di questa è ultima espressione il romanticismo, colpevole di attentare alla purezza della lingua e al metafisico Bello con «forestiere mescolanze» e per l'«anarchico» rifiuto delle regole («chi non segue le re-

gole segue invece una letteratura bastarda, immaginaria, tutta propria sua, andando dietro solo all'impressione grossa e naturale delle proprie passioni»). Sicché: «appare chiaro che siano vani, ripetuti e frustranti gli aforismi predicati dai romantici sia in politica che in letteratura». Ancora una risposta all'anonimo romantico dello «Stesicoro» venne dallo stesso autore del dialogo, il Costanzo, che vi ribadisce la necessità di osservare le regole senza le quali si tornerebbe all'infanzia della letteratura e ci si affiderebbe all'immaginazione, come accade a Lope de Vega, Calderòn e Shakespeare vissuti quando la «drammatica non era ancora soggetta a regole» e come anche capita a Schiller Hugo e Dumas che come tutti i romantici «in luogo di tragedie, sotto il bastardo nome di Drammi, posero in scena scandalose croniche zeppe di scelleraggini e di infamie, ove, squarciato il velo del pudore, calpestata la buona morale, e tolta ogni aria di semplicità ed ogni illusione del vero, non lasciarono che un seguito di sconnesse scene»; «delirii», insomma, che possono magari per un po' avere successo «perocché gli uomini sono così fatti, che da curiosità sospinti, non di rado corrono per meraviglia a vedere i mostri; ma il fatto sta che, la meraviglia finita, i mostri ingenerano fastidio e si torna a volere ciò che si era disvoluto, e per corruttela di gusto erasi schifato». Parole grosse dunque dall'una parte e dall'altra, come sempre in questo genere di discussioni nonostante i ribaditi propositi di moderazione, come quella attribuita al Costanzo dalle «Effemeridi» nel dar notizia del «dialogo»: secondo la rivista palermitana infatti intento dell'autore non era di giudicare delle due scuole, ma di «mettere in mostra la stranezza di qualche inconsiderato scrittore, che ha raccolto quanto avvi di più strano nelle opere del romanticismo».

Il legame degli scrittori delle «Stesicoro» con la tradizione della cultura riformatrice del Settecento è componente essenziale del loro romanticismo (ma non solo del loro: un articolo biografico dedicato a Filangieri e Beccaria, «due potentissimi ingegni mandati da Dio, difensori animosi e gagliardi dei diritti umani», dà occasione, sulla «Specola» del '41, di rivendicare la attualità di tutta la «nuova scienza»: da Bacone e Montaigne a Locke e Rousseau, da Vico e Gravina a Genovesi). Lo si trova con maggiore evidenza in un anonimo «dialogo di argomento poetico», *Alberto e Ricciarello*, del 1836 in cui contro un articolo di L. Vigo, apparso sul messinese «Il Maurolico», si prendono le difese di Raimondo Platania¹², e soprattutto in un articolo *Sul genio della poesia nel sec.*

¹² Di cui Vincenzo Percola avrebbe pubblicato una «biografia» nel «Giornale Gioenio» del '41.

XIX. *Considerazioni del signor Artaud*, ripreso (nello stesso anno) dai romagnosiani «Annali di statistica»¹³; in esso l'Artaud, riprendendo idee schilleriane largamente diffuse in quegli anni, oppone l'immaginazione degli antichi alla sensibilità dei moderni, prodotto dell'«incivilimento» che ha definitivamente dissolto la originaria comunione fra uomo e natura. Ma è l'attenzione alla coeva letteratura italiana e straniera quel che più importa sottolineare nei periodici di quegli anni: da Manzoni¹⁴ a W. Scott,¹⁵ da Eugène Sue (un'anonima recensione dei *Mistères de Paris* sul «Giornale Gioenio» del '45) a Victor Hugo¹⁶ e a Chateaubriand,¹⁷ da Prati¹⁸ a Tommaseo¹⁹. Di qui, dall'interesse con cui si guarda alle culture straniere²⁰ e dall'attenzione per la situazione specificamente isolana (si pensi alla vasta eco polemica che ebbe l'anonimo *Colpo d'occhio sulla letteratura siciliana nel 1835*, uscito nel '36 sul «Vapore»); di qui, dunque, il maturare negli anni Quaranta, di là dalla immediatezza dello scontro fra classicisti e romantici, di una qualche più meditata riflessione sui problemi della poesia.

Così, nel '41 sulla «Specola», il siracusano Emmanuele De Benedictis (*Breve cenno sul moderno poetare*), pur ripetendo ancora una volta i tradizionali argomenti anticlassicisti (polemica contro le regole e l'imitazione, funzione etica e civile della poesia, ecc. ecc.), coglie ed esprime alcuni aspetti meno consueti della poetica romantica (quando rileva, per esempio, che l'imitazione predicata dai classicisti era un'imitazione meramente formalistica che trascurava le implicazioni «politiche» delle opere dei classici o sottolinea l'autonomo valore estetico della musica) e riesce perfino a disegnare una «storia» della personalità artistica del Manzoni, dall'*Urania* alle tragedie e agli Inni fino al romanzo, e conclu-

¹³ Del Romagnosi «Lo Stericoro» aveva ripubblicato, nel '31, le due «memorie giron-dine» del 1792-93 *Che cos'è l'uguaglianza?* e *Che cos'è la libertà?*

¹⁴ Che Emmanuele Rocco difende, sullo «Stesicoro» del '36, dalle critiche mosse al *Cinque Maggio* da un don Filippo Scrugli sull'ufficiale «Giornale delle due Sicilie»; ma delle *Poesia lirica del Manzoni* scriveva un Anonimo sul «Vapore» dello stesso anno e ancora nel '41 apparirà sulla «Specola» una *Protesta contro chi disprezza il Manzoni*.

¹⁵ Sull'«Etna» del '44 ne apparve un «ritratto» di V. Percolla, ripubblicato nel '46 sul «Giornale Gioenio».

¹⁶ Di cui «Il Vapore» pubblica due testi e al quale dedica anche un articolo anonimo, fra il '37 e il '38.

¹⁷ Ne pubblica l'*Usignolo* «L'Etna» nel '44.

¹⁸ Ancora «L'Etna» nello stesso anno.

¹⁹ «La Specola» nel '40 e nel '41.

²⁰ La letteratura «americana», nel «Vapore» del '37; quella «alemannna», nella «Fata galante» del '39; quella dei «paesi nordici», sull'«Oreteo» dello stesso anno.

de lamentando che in Italia il persistere di «usanze vanitose ed antiche» impedisce che accanto al Manzoni, «Shakespeare ingentilito», sorgano altri esemplari figure di poeti, come – fra gli stranieri – Schiller, Dumas e Shakespeare (che è certo un ben singolare terzetto, ma, e *pour cause*, non molto diverso da quello che nel '35 Pietro Lanza di Scordia metteva insieme a lubridio dei romantici). «Non è poeta chi scioglie parole sonanti, concetti aggraziati, voci leggiadre, se non nutre nessun entusiasmo», aveva proclamato il De Benedictis e «V.», nel «Giornale Gioenio» del '45 (*Cenni sulla originale poesia*), idealmente ribattendo alle tesi sostenute dallo Scordia dieci anni prima, gli fa in certo modo eco («vi furono grandi poeti prima che fossero dettate le regole poetiche, ciò dimostra che l'ingegno anche abbandonato a se stesso è produttore di straordinarie bellezze») e delinea una sorta di filosofia della storia della poesia vichiano – romagnosiana, dai canti primitivi in cui l'espressione delle passioni ne produceva la catarsi all'età «filosofica» in cui inevitabilmente la poesia decade, e ripropone l'antica (ma quanto attuale in quegli anni: da Natale ad Alessi!) questione delle «favole antiche». Nel '48, inaugurando l'anno accademico all'Università di Catania, il professore di eloquenza Gioacchino Geremia svolge analoghi motivi («Giornale Gioenio», 1849), ma, ormai, da una prospettiva non più polemica («il romanticismo può essere considerato come il completamento in letteratura del classicismo» e «mentre la classica letteratura si mostra più amica dell'arte, il romanticismo si mostra più amico del genio»), ma «filosofica» («la letteratura segue il moto circolare del Vico, l'andamento a spirale del Fichte, il movimento in linea retta del «Condorcet») in cui la esaltazione della universalità metastorica del genio («il genio può essere posseduto da uomini di tutti i secoli e di ogni età») si concreta, con una singolare riproposizione del motto massonico *ordo ab chaos* caro al Tempio «biscariano» della *Caristia* (Giarrizzo) – ripubblicata in quell'anno, ma ben nota ai letterati catanesi (Agatino Longo aveva dedicato ad essa un saggio: *Sopra Domenico Tempio e il suo poema La Caristia*, Catania 1843) –, in una esaltazione della libertà e del progresso: il romanticismo, è «espressione di una forza arcana la quale tende sempre ad una creazione, e fa emergere come un mondo nuovo e meraviglioso dal seno del chaos» e: «la libertà, la libertà del pensiero e della parola...; la libertà costituzionale è la solida base sui cui poggia deve ogni letterato progresso». Che poi questo «letterato progresso» si definisse in ultima analisi nei modi dell'opera del Manzoni (sostituzione della storia al mito nell'epica e nella tragedia, popolarità e funzione etico-civile della lirica), ciò era pressoché inevitabile.

La polemica, esauritasi ormai alla fine degli anni Quaranta, era stata invece vivissima, come si è visto, nel quindicennio precedente; anche su figure come Foscolo e Manzoni. Assunto il primo a esemplare modello dell'intellettuale-scrittore di «impavido intelletto» (come si esprimono i compilatori della «Specola» nel '41 pubblicando un'inedita lettera di Foscolo al Giovio – quella del 6 gennaio 1809 – loro «comunicata» dal messinese Carlo Gemelli, autore in seguito di un'apologetica biografia del poeta), se ne riproponeva la dirittura morale e l'impegno civile anche attraverso la rievocazione della vicenda di un suo avversario, Urbano Lampredi, «vilissimo di cuore e mediocrissimo d'ingegno» (Beniamino Panini *Biografia U. L.*, nella «Specola» del '41) o lo si difendeva bollando come «solenne bestialità» l'opinione del classicista palermitano Benedetto Castiglia (di lui, *L'Italia nel 1840. Lettere, storia, scienze morali*, in «La Ruota» del '40), secondo cui «da Alfieri, da Foscolo, fino alle tragedie e ai romanzi del Manzoni, l'Italia non progredì nelle lettere ma anzi arretrò di secoli» («La Specola», 1841; contro il Castiglia «La Specola» sarebbe intervenuta ancora nello stesso anno in difesa del Manzoni, come si è visto) o magari segnalando con simpatia un breve articolo su di lui di Isidoro La Lumia (probabilmente quello apparso nel '40 sul palermitano «La Concordia»).

Della larga diffusione della «nuova letteratura» romantica e, con essa, di Dante, può considerarsi significativa testimonianza un breve articolo biografico (sarebbe interessante uno studio sul ruolo e sulla struttura dei numerosi profili biografici pubblicati su questi periodici) dedicato dal già ricordato E. De Benedictis a una giovane scrittrice del tempo²¹. Non meno utile sarebbe a questo proposito uno spoglio delle «Cronache» e degli «Avvisi bibliografici» spesso presenti nei periodici; per esempio un «Avviso» del «Vapore» del 1837 annuncia opere di Hugo, A. Dumas, Goethe, Byron, Nodier, Cooper, Balzac, Hoffmann, Chenier.

In questo contesto viene maturando, negli anni Quaranta, una letteratura «romantica», che trova spesso spazio proprio sui «giornali» che in quegli anni si pubblicavano. Così, sul «Trovatore» si stampano, fra il '39 e il '40, *L'ultima ora della vita di un traditore* di Luigi Scuderi²², *Il rinne-*

²¹ E. De Benedictis, *Cenno biografico di Elisabetta Laureti*, «La Specola», 1841; tra le letture della Laureti sono menzionati: *I Promessi Sposi* in primo luogo, e poi le opere di Pellico, Grossi, Cantù e Guerrazzi.

²² Autore della novella *Due rivali*, nella «Specola» del '40, e di un *Profilo di G. Parni*, nell'«Alba» del '45.

gato di Ignazio Clarenza²³, *Il rimorso* di Camillo Ferro. Sulla «Specola», fra il '40 e il '41, la "romanza" *Il mansnadiere* di Giacomo Saccherò (*Il mansnadiere siciliano* di Vincenzo Linares sarebbe uscito nel '42) e, ancora di lui, *L'ultima speranza*, *Rimembranze* di G. Paola, un *Inno a Listz* e *Juanita Palacios* di S. Amabile Guastella. Del '46 è il "racconto" *Quadro di sublime dolore* del liberale siracusano Salvatore Chindemi, autore già l'anno prima di un volume di *Poesie* e, nel '47, di una raccolta di *Canti cittadini*; nello stesso 1847, esce infine il "racconto" molto "manzoniano" *Il voto lombardo* di Rosario Nicolosi.

La straordinaria vivacità della cultura, letteraria e non, in Sicilia nei quasi vent'anni corsi fra l'ascesa al trono di Napoli di Ferdinando II e il Quarantotto non è testimoniata tuttavia solo dalla ricchezza di opere e di iniziative di cui si è detto, ma anche, e – si direbbe – soprattutto, dalla rilevanza oggettivamente "nazionale" di alcune figure e dell'opera loro, in cui il valore conoscitivo dei nuovi orientamenti intellettuali e dell'impegno civile in modi ormai dichiaratamente politici si mostra in tutta evidenza. Né può trascurarsi la singolare circostanza che le opere cui si allude si raggruppino tutte in meno di un quinquennio all'inizio degli anni Quaranta e che si tratti non di opere letterarie ma di storiografia: Michele Amari, *Un periodo delle istorie siciliane del secolo XIII* (1842); Vincenzo Natale, *Sulla storia antica della Sicilia. Discorsi* (1843); Paolo Emiliani Giudici, *Storia delle belle lettere in Italia* (1844); Ferdinando Malvica, *Della civiltà d'Italia e della sua letteratura nel secolo XIX in relazione allo stato civile e letterario d'Europa* (1845); Giuseppe La Farina, *Storia d'Italia dalla discesa dei Longobardi fino al 1815, I* (1846).

Bisognerà inoltre ricordare che negli stessi anni si avvia la lunga attività storiografica di Isidoro La Lumia, prendendo le mosse dal romanzo storico (*Maria, ovvero Palermo nell'anno 1647*, rimasto inedito, fu scritto nel 1838-39 e ad esso seguirono *Bianca de' Rossi*, *Evelina*, *Bianca e Cabrera*). Né è meno degna di nota un'altra circostanza: la complessiva mediocrità della produzione propriamente letteraria; due scrittori, i soli probabilmente che possano ricordarsi per quegli anni, sono da questo punto di vista significativi: il licatese – palermitano Vincenzo Linares (*Racconti popolari*, composti fra il '37 e il '42) e il catanese Domenico Castorina. Il primo, tuttavia, si colloca interamente nell'ambito della cultura palermitana degli anni Trenta e il rapporto, nell'opera sua, con il

²³ Su cui si veda «La specola» di gennaio 1841; di lui la medesima «Specola» pubblica, in febbraio, *Lo studente*, mentre «L'Alba» pubblicherà postuma, nel '45, la novella in versi *Maria*.

folclore letterario è evidentemente del tutto esteriore e tematico e dunque idealmente anteriore al rinnovamento delle forme del realismo prodotto da esso altrove in Europa. Il secondo poi, poeta e scrittore di facile vena, è da ricordarsi soprattutto per la sua intensa collaborazione alla raccolta di *Tradizioni italiane* (1848-1850) procurata dal torinese A. Brofferio (a Torino il Castorina s'era trasferito dopo un soggiorno a Milano, grazie a un sussidio della municipalità catanese). Ai volumi pubblicati dal Brofferio, il Castorina contribuì con alcune «tradizioni siciliane»: *I Perollo e i Luna*²⁴, *Emma e Corrado*, *La fuggitiva*, *Il fantasma al passo pericoloso*, ecc. ecc.

4. Fra repressione ed esili

È stato osservato che «il controllo politico e sociale della borghesia come controllo diffuso» era, già alla fine del '48, un dato di fatto innegabile in Sicilia: in conseguenza di esso «si crearono condizioni favorevoli all'assimilazione culturale e politica di un ceto che – attraverso rivolgimenti politici imponenti – non subirà significative modificazioni nella propria struttura» (Giarrizzo). Resta nondimeno che la repressione dell'insurrezione del '48 e la dispersione, che ne seguì, dei più vivaci gruppi intellettuali e politici, nell'esilio in gran parte, fece in Sicilia il deserto culturale. Si continua stancamente a discutere di temi di un'età ormai rivolta: dei problemi della lingua²⁵ o del «romanticismo», magari per richiamare gli scrittori ad un impegno di verità²⁶. E si continuano a scrivere cose come *Il progresso e la Morte*, di Antonino Abate: 1850; *Genio e sventura ovvero Quadri e scene della vita di alcuni uomini illustri sventurati* del Percolla: 1853 (del '63 è anche *Fede e dolore* dell'alfiere del ro-

²⁴ Val la pena di ricordare che allo stesso soggetto, dopo *Il famoso caso di Sciacca* di Francesco Savasta, 1726, avevano dedicato un "saggio storico", 1844, Isidoro La Lumia e un romanzo storico Francesco Milo-Guggino, 1845.

²⁵ Vincenzo La Rosa, professore, il primo, di letteratura italiana a Catania, nella proloquio del 1851-52, esortava allo studio dei classici italiani e, ricordando madame de Staël, malinconicamente rilevava che all'Italia non restava se non la gloria delle lettere; Rosario Cavallaio – autore di una novella d'argomento folclorico, *Un tristo incontro* – scandalizzava – cfr. Carlo Amore nel «Giornale Gioenio» del '54 – sostenendo che l'insegnamento dell'italiano dovesse preferirsi a quello delle lingue classiche.

²⁶ S. Chines, *Ragionamenti intorno alle belle arti*, nel «Giornale Gioenio» del '52 – di lui è anche da ricordare il saggio *Se sia o no da trattarsi ai nostri di l'epopea* –; V. Zappulla, *Se l'Artista o lo Scrittore deve imitare i classici o far da sé*, 1853.

manticismo siciliano, il messinese Felice Bisazza, che morirà nel '67) e romanticissime narrazioni "storiche" come *Imelda Lambertazzi* di Gioacchino Geremia Scigliani: 1858, *Il duca d'Ofen* di Vincenzo Tullier: 1860, o *Enrico e Adelina* di Pasquale Distefano: 1865.

Né meno modesta è la folta produzione dei poeti: dal siracusano Emanuele Giacarà (1812-81), autore di poesie patriottiche e di *Canti popolari* (Poesie, 1861) e narratore (*Carmelina*, *Storia di un cieco*) al medico di Ribera Vincenzo Navarro (1800-67) che «tutto cantò» (Pitré), anche di *Torquato Tasso*, 1845, e di *Garibaldi*, 1860; dal palermitano Vincenzo Errante (1831-91), storico dell'impero ottomano e autore di novelle storiche in versi (*Ali Tebelen*, *Clizzo*, *Carlotta Corday*); dal principe palermitano Giuseppe De Spuches (1819-84), che scrisse anch'egli novelle storiche in versi (*Gualtiero*) e un poema in terza rima (*Adelaide di Borgogna*, 1849 e ss.) a Girolamo Ardizzone (1824-93), palermitano anch'egli, autore di romanze e traduttore di poeti antichi e moderni; dal trapanese Eliodoro Lombardi (1836-94) al giarrese Giuseppe Macherione, autori ambedue di versi patriottici; da Michele Bertolami, esule a Genova dove insegnò letteratura italiana nel Collegio di Marineria e poi deputato del Regno a Torino, che facondamente cristianeggiava in versi e in prosa (*Due pagine di una vita*, *Ad un amico scetticizzante*) al prolificissimo poeta e scrittore e giornalista democratico catanese Antonino Abate, che fu "maestro" del Verga e di Mario Rapisardi.

Ma è altrove che bisogna cercare la cultura siciliana degli anni Cinquanta: a Parigi, a Torino, a Genova, a Firenze; della cultura siciliana, si badi, e non solo per l'origine isolana dei suoi esponenti, ma per il nesso che intimamente connette l'opera loro ai caratteri e ai problemi propri di quella cultura fra gli anni Trenta e Quaranta fino al '48

È questo il caso di Paolo Emiliani Giudici (Mussomeli 1812-Firenze 1872), che pubblica a Firenze, dov'era arrivato solo l'anno prima, la sua *Storia delle belle lettere in Italia* (1844), opera di ispirazione foscolianamente ghibellina che, seguendo l'indirizzo illuministico e laico di tutta quella generazione di siciliani, intendeva, come scrisse l'autore, «trattare intera la storia delle nostre lettere con critica filosofica derivata dai fatti». Ed anche è il caso di Francesco Paolo Perez (1812-92) che dell'Emiliani Giudici fu maestro a Palermo, dantista in gioventù (*Discorso sulla prima allegoria e sullo scopo della Divina Commedia*, 1836) e ancora nella maturità (*Beatrice svelata*, 1865), studioso di storia (negli anni Trenta lavorò a una storia dell'Inquisizione in Sicilia e nel '63 pubblicò una *Storia del Parlamento italiano*) e di diritto, esponente di spicco dell'emigrazione liberale nel regno sardo dopo il '48 insieme a Francesco

Ferrara (che a Torino insegnò Economia politica), a Vito D'Ondes Reggio (che ebbe la cattedra di Diritto costituzionale e internazionale a Genova) a Filippo Cordova a Pietro Lanza di Scordia a Giuseppe La Farina a Stanislao Cannizzaro a Benedetto e Giambattista Castiglia.

Il caso più significativo è tuttavia quello dei due Amari. Emerico, esule dal '49 a Torino dove con Ferrara e D'Ondes Reggio dà vita a «La Croce di Savoia», assume la cattedra di Diritto costituzionale a Genova (1854-59) e poi di Filosofia della storia all'Istituto di Studi Superiori a Firenze (1860), torna a Palermo, dopo la spedizione dei Mille, e partecipa alla vita politica del Regno. La sua opera maggiore, la *Critica di una scienza delle legislazioni comparate*, è del '57 e dunque evidentemente lavorata negli anni dell'esilio; e tuttavia non solo le premesse di essa sono da rintracciare negli scritti di lui anteriori al '49 ma, com'è stato detto, il suo "nucleo speculativo" (Frosini) è in uno scritto del '41, quando l'Amari è chiamato alla nuova cattedra di Diritto penale nell'Università di Palermo: *Degli elementi che costituiscono la scienza del diritto penale, tentativo di una Teoria del Progresso*. Michele Amari infine, di tutti il più celebre ma anche il maggiore, è certo il più "europeo" fra gli intellettuali siciliani della sua generazione (nata intorno al 1810) e in ciò è evidentemente difficile sottovalutare il peso dei suoi lunghi "esili" in Francia (1842-48 e 1849-59); resta tuttavia che proprio in questo suo essere "europeo", nel modo individualmente suo di esserlo (nel suo materialismo e nella tensione illuministicamente "civile" del suo lavoro scientifico), è visibile l'ininterrotto legame che, in una complessa dialettica di continuità e di rottura, lo connette alle sue radici "nazionali" (siciliane, palermitane!, e, da un certo momento, italiane). Non si tratta, evidentemente, delle scelte "tematiche" del suo lavoro scientifico (l'*work in progress* sul Vespro: dal '42 all'86, i musulmani in Sicilia: dal '54 all'anno della morte), né degli interventi "politici" sulle questioni siciliane negli anni dei "tre" esili (il *Catechismo politico siciliano* del '39, l'edizione del *Saggio storico e politico* del Palmeri del '47, l'*Istruzione popolare per gli italiani di Sicilia* del '52); si tratta piuttosto del fatto che nell'opera di Amari, come in quella dei migliori della sua generazione, si saldano indissolubilmente la ricostruzione storica del passato dell'isola e il dibattito "politico" coevo, così che il valore scientifico di quella è anche conoscenza e messa in questione del presente. Per fare solo un esempio: nel '57 Amari pubblica la sua introduzione (scritta nel '54) alla *Storia della guerra dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America* di C. Botta (nel '57: cioè nell'anno in cui nasce la Società Nazionale): il problema è quello del rapporto (antitetico!) fra liberazione (come "guerra di popolo": la

guerra del Vespro!) e “conquista” (regia). Era, vale a dire, lo stesso problema che, all’indomani dell’unificazione, avrebbe indotto Isidoro La Lumia a esplorare la storia della Sicilia spagnola («I Siciliani, in generale, rammentavano sempre che non in ragione d’eredità o di conquista, ma una mostra di dedizione spontanea gli aveva unito alla spagnuola Corona...»). Ma anche era, se non il problema, il tema di cui, sulla scorta di W. Robertson (*Storia dell’America*: ne era uscita una traduzione italiana a Milano nel 1826), del Macaulay (*Storia d’Inghilterra*: ne erano disponibili due traduzioni italiane: una di P. E. Nicoli, Torino 1852-55 – presente nella biblioteca di Verga – e un’altra di Paolo Emiliani Giudici, Firenze 1852-53), di W. e R. Chambers (*Storia e statistica dell’Impero britannico*, Torino 1855) parlava con i suoi allievi Antonino Abate: fra il ’56 e il ’57 Verga scrive *Amore e patria!*.

Naturalmente per chi era rimasto in Sicilia non fu facile lavorare; si pensi a un personaggio come il Percolla: attivissimo negli anni Trenta e Quaranta, nei Cinquanta scrisse solo qualche articolo nel «Giornale Gioenio» (su Franklin e su Giovanni Sardo nel ’51; sui canti popolari siciliani nel ’57), ricompare però nel ’65 con un notevole scritto *Sulla commedia italiana e sulla francese*. Solo alla fine degli anni Cinquanta e poi nei Sessanta è possibile registrare una ripresa degli studi e della cultura letteraria in Sicilia: è quel che accade ai filologi e agli eruditi come V. Di Giovanni (*Filologia e letteratura siciliana*, 1871, raccoglie gli studi del decennio precedente) o come G. Di Marzo (che tra il ’59 e il ’70 pubblica la sua ricerca pionieristica *Delle belle arti in Sicilia dai Normanni alla fine del secolo XVI*, ispirata al classicismo illuministico di Winckelmann e di Shaftesbury: *liberty and letters*, insomma, e nel ’69 comincia a far uscire la grande *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*); altra cosa è naturalmente, ancora negli anni Cinquanta, l’*Istoria della letteratura siciliana* A. Narbone. Non diversa e anzi più significativa la vicenda di intellettuali come L. Vigo (nato nel 1799), i cui *Canti popolari siciliani* sono del ’57 (il *Ruggiero*, del quale il I canto era uscito nel ’34, sarà pubblicato per intero nel ’65; la *Raccolta amplissima* addirittura nel ’70-74), o come Serafino Amabile Guastella (nato nel ’19) la cui opera appartiene tutta agli anni Settanta e Ottanta (*Canti popolari della Contea di Modica*, 1876; *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, 1884; *L’antico Carnevale della Contea di Modica*, 1887), oppure ancora – ed è certo il caso più emblematico – come Isidoro La Lumia. Nato nel 1823, il La Lumia era stato allievo – ancora un altro – di Scinà, del Perez e di Giuseppe Borghi (un’interessante figura di letterato toscano, era nato a Bibbiena nel 1790, fatto venire dal Gargallo a insegnare letteratura al-

l'Università di Palermo, manzoniano e amico di Michele Amari); nel '49 aveva redatto, con Carlo Bonaccorsi, il *Mémoire historique sur les droits politiques de la Sicile*; poi quasi più nulla negli anni Cinquanta, fino al '58 (di quest'anno è una recensione ai *Canti popolari* del Vigo); dal '60 in poi, invece, la sua produzione storiografica diventa cospicua, per quantità e per qualità.

Ma è tra gli anni Settanta e i primi anni Novanta che, di nuovo, la Sicilia torna ad esprimere una cultura di grande rilevanza, nazionale (della nazione italiana, ormai) ed europea: sono gli anni in cui giungono alla prima maturità gli uomini nati negli anni Quaranta (Navarro della Miraglia, 1838; Capuana e Schiattarella, 1839; Verga, 1840; Pitré, 1841; Rapisardi, 1844; Colajanni e Salomone Marino, 1847; Ricca Salerno, 1849) e negli anni Cinquanta (Ragusa Moleti, 1851; Scaduto, Mosca, Onufrio, 1858; Pipitone Federico, 1859). Nel 1868 Giuseppe Pitré pubblica lo *Lo studio critico sui canti popolari siciliani*, nel '70 Salvatore Salomone Marino comincia a pubblicare i suoi lavori sulla "storia nei canti popolari siciliani": lo studio della cultura folclorica si configura come indagine in cui il passato e il presente della Sicilia s'annodano e si separano e, dunque, come indagine storiografica in senso pieno. La passione conoscitiva che sta all'origine del monumentale lavoro del Pitré non è diversa, in ultima analisi, da quella che ispira l'opera di severi studiosi di diritto ed economia come lo Schiattarella e il Ricca Salerno (e Scaduto, Mosca, Orlando) o filologi come l'Avolio (che con la sua *Introduzione allo studio del dialetto siciliano*, del 1882, fonda i moderni studi di dialettologia siciliana) e il Buscaino Campo o scrittori come Navarro della Miraglia, Verga e Capuana (e De Roberto), né la appassionata sociologia di N. Colajanni è lontana dal pathos *citoyen* di M. Rapisardi (e magari dal romantico umanitarismo di Giuseppe Aurelio Costanzo: *Gli eroi della soffitta*, 1880 un poemetto ispirato a quella letteratura "sociale" francese – tra Murger e Vallès – di cui il Costanzo, ammiratore di Zola e di Baudelaire, fu attento lettore).

Che questa grande stagione di esplorazione e di scoperta esprima, nella sfera della cultura letteraria, una coscienza nuova e viva della natura e del ruolo della letteratura non può ormai meravigliare. Tra il naturalismo positivistico e la lezione dell'ultimo De Sanctis viene formandosi in Sicilia una generazione di critici letterari modernamente militanti: da Capuana ad Arcoleo, da Ragusa Moleti ad Onufrio a Pipitone Federico.

Ma è da Verga che bisognerà cominciare per capire il senso di quest'idea di letteratura che s'accompagna alla nascita del moderno reali-

smo. Le ragioni genetiche dell'opera verghiana si collocano nell'oggettiva convergenza, che è però anche opposizione, fra naturalismo e nuovo realismo: lì trovano il loro fondamento sia i presupposti "soggettivi" di esso (l'esigenza di "sincerità" che è spregiudicata passione conoscitiva del reale) sia quelli "storici" (la scelta siciliana, "periferica", di Verga, che lo sottrae all'antinomia fra osservazione estraniata e filisteismo retorico). Si tratta d'una scelta, tuttavia: come mostra la preistoria del realismo verghiano, il "luogo" storico – letterario dei suoi romanzi giovanili. Come il rapporto di Verga con la politica è – e lo sarà sempre, del resto – un rapporto ideologicamente mediato, anche è ideologicamente mediato *in un primo tempo*, il suo rapporto con la realtà e i processi sociali. Ma per quest'ultimo aspetto qualcosa comincia a cambiare già dall'inizio degli anni Settanta. Dopo *Storia di una Capinera* (scritta nel '69), concluso il primo tempo della narrativa verghiana in cui la retorica funge da collante ideologico fra il momento della passione "politica" e quello della passione erotica, già con *Eva* (pubblicato in edizione definitiva nel '73) e con *Tigre reale* (anch'esso del '73) può notarsi un avvicinamento sempre più deciso alla sfera del "sociale", seppure ancora da una posizione fortemente segnata dall'ideologia (la quale è, comunque, sempre meno politica ed è, invece, sempre più attenta alla relazione fra biografia del personaggio e situazione sociale) e, per ciò anche, una più avvertita ricerca di una più congrua forma romanzesca. Dalla metà degli anni Settanta poi si fanno più evidenti l'avviamento e la conquista d'un rapporto non più ideologicamente pregiudicato con il reale: neppure dall'ideologia implicata dalle "forme" letterarie correnti (e già denunciata nella *Coda del diavolo*) e con essi, di nuovo, la ricerca e la sperimentazione di modi narrativi adeguati (il bozzetto e la novella e il racconto, l'epos malavogliesco e il romanzo di Gesualdo).

Ma è questo ormai un ben diverso discorso.

Michele Dell'Aquila

Manzoni e il pubblico

Gli italiani hanno amato i *Promessi sposi*? Certamente, spinti non si sa bene se dalla reputazione dell'autore o dalle illustrazioni di Gonin o dalle trasposizioni filmiche e televisive, lo hanno comprato massicciamente. Da una indagine statistica apparsa in questi anni, ma già nel secolo scorso, risulta di gran lunga il libro più noto e presente nelle case degli italiani. Che poi sia stato letto e amato è un altro discorso. Nessuno, o assai pochi, sembrano andare oltre la storia dei due "promessi" e di don Rodrigo, anch'essa con molte approssimazioni e neppure fino alla conclusione, quasi sempre ignorata. Ancor più sconosciute le vicende della guerra, dell'invasione dei lanzini, della peste, della dominazione spagnola, insomma l'ambientazione storica. Del tutto sconosciute le riflessioni morali, l'angosciato pessimismo, la disperata, infruttuosa ricerca di giustizia dell'autore, che anzi in qualche modo da non pochi viene confuso se non proprio con il suo personaggio più popolare, don Abbondio, con un pacioso e rassegnato scrittore sempre ristretto tra casa e chiesa.

Compiendone un'impetosa disamina, in occasione del centenario del 1973, Ceronetti non mancava di mettere in rilievo le ragioni di un tal disamore chiedendosi se questo Manzoni «antieroico, antisofistico, nemico del fanatismo, dell'oppressione organizzata e sporadica, della violenza familiare e di piazza, delle città grandi, dei militari, della politica, delle leggi inutili, dell'eccesso demografico, dei rumori» possa mai essere amato dagli italiani di oggi, modello indigesto per «gli autori dei troppi libri che ci ammorbano, di certe filosofate senza filo né sofia, di certe arroganti imposture che mettono in due o tre formule l'inafferrabile vita». L'attualità del suo gran libro invece, sarebbe proprio in valori che oggi si tende considerare poco, «l'attualità dell'aria, dell'acqua pulita: cose che si cercano per reale bisogno»¹.

¹ G. Ceronetti, *La carta è stanca*, Milano, 1976.

In un intervento di Moravia, tra argomenti difficilmente condivisibili, si poteva leggere la constatazione di un romanzo specchio dell'Italia di oggi, con tutte le sue doppiezze, miserie, disperazioni; e gli autoritratti impietosi, si sa, non sono ostensibili, né amati, rischiano di essere confinati in soffitta. Vigorelli a sua volta accenna ad altra difficoltà e s'interroga sul ritratto vero dell'uomo e dello scrittore, che neppure riconducendolo alle radici culturali francesi appare nitido e persuasivo, come se per questo nostro autore siano precluse «risposte plenarie», mentre «l'abisso Manzoni resta ancora da sondare, e da coabitarvi»².

Tutto ciò non toglie che per il romanzo, come per la figura stessa di Manzoni, sia venuto consolidandosi un culto tanto più indiscutibile quanto immotivato, al punto che ad ogni progetto di rinnovamento dei programmi scolastici, basta un accenno ad una diversa collocazione o rilievo di quell'opera per scatenare polemiche infinite e indignazioni di lesa maestà.

Invece, proprio quella dislocazione scolastica, quella lettura imposta e non approfondita, quel misto di sacralità e di indifferenza hanno potuto forse produrre la sostanziale estraneità del romanzo (ché in questo è identificato sostanzialmente lo scrittore), con la conseguenza di una sua rimozione in zone di favoletta romantico-popolare, di untuosità religiosa, di rassegnazione sconfitta, e scoraggiamento di lettura, se non per una ristretta cerchia di più curiosi lettori in età più adeguata. Tutto il contrario di quanto il messaggio contiene e voleva contenere, di ciò che Manzoni è e voleva essere.

Il romanzo, com'è noto, fu seguito nella sua stesura e poi correzione da un gruppo di amici che non nascosero una certa perplessità nel vedere il grande Manzoni, l'autore di *Adelchi* e degli *Inni*, abbassarsi a scendere sul terreno del romanzo, genere allora considerato frivolo e di consumo. Sfuggiva ai più, anche agli intimi, il valore di quella riflessione sulla storia, quella ricerca di un più largo pubblico da coinvolgere in una operazione ch'era anche «pedagogica» e richiedeva materia, personaggi e lingua adatti al progetto. Certo il *Fermo*, nella sua più mossa e avventurosa tessitura, con quelle larghe digressioni, quasi romanzi nel romanzo, sulla Signora di Monza, sul Conte del Sagrato, con quelle concessioni al romanzesco, alle passioni e perfino al romanzo nero, avrebbe avuto una maggior popolarità e capacità di presa sui lettori. Ma quel primo romanzo subì, com'è noto, tagli drastici proprio in direzione del romanzesco.

² G. Vigorelli, *Introduzione a Manzoni pro e contro*, 3 voll., Milano, Rizzoli, 1976.

Proprio mentre aveva tra le mani il brogliaccio del *Fermo*, Manzoni si mostrava ben consapevole della difficoltà di un genere quale il romanzo in Italia, largamente compromesso con una tradizione erotica e licenziosa, genere reputato *trivial* e di mero consumo da intellettuali benpensanti e dagli stessi librai, salvo poi ch'essi stessi ne fossero spacciatori e lettori in privato

È qui luogo d'antivenire un'accusa la quale per grave e pericolosa ch'ella sia, potrà leggermente esser data a questo scritto: cioè che non sia altrimenti fondato sopra una storia vera di quel tempo, ma pura invenzione moderna. Prego coloro i quali fossero disposti ad ammettere questo sospetto, a riflettere che essi verrebbero ad accusare l'editore niente meno che di aver fatto un romanzo, genere 'proscritto' nella letteratura italiana moderna, la quale ha la gloria di non averne o pochissimi³.

Egli, d'altro canto, aveva una certa idea "impoetica" e non sentimentale della letteratura e della poesia. A scorrerne l'opera v'è da mettere insieme tutto un libro sul «mestiere guastato delle lettere», sull'impostura di poeti e letterati, sulle loro finzioni e falsità spacciate per verità assolute e metafore veritiere della vita. Non fu certo tenero nei confronti della letteratura e delle sue bellurie; ne rigettava il carattere prevalentemente formale, gli orpelli gli facevano orrore, rifiutava ogni poetica dell'inganno («il ver condito in molli versi» del Tasso e degli altri classicisti); la letteratura la intendeva come un ramo delle scienze morali, la sua finalità era pedagogica, un'alta pedagogia civile e morale; aveva in sospetto lo «sciagurato creare»; ne rifiutava il fine edonistico («se le lettere dovessero avere per fine di divertire quella classe d'uomini che non fa quasi altro che divertirsi, sarebbe la più frivola, la più servile, l'ultima delle professioni»⁴); denunciava il privilegio dei poeti di essere oscuri, di usare parole fuori dal comune; diceva senza ambage di voler usare «le parole senza alone», nette e chiare, senza chiaroscuri, nella ricerca di un rapporto paritario con il lettore, per cui la poesia oscura non valeva di esser letta, e l'interprete messo tra l'autore ed il lettore costituiva un ingombro fuorviante. Era chiaro, dunque, che ne sarebbe riuscito un romanzo "riformato", ben lontano dalle attese non dichiarate di critici e lettori.

L'attesa, protrattasi per anni, tra le indiscrezioni degli amici, produsse il successo della edizione Ventisettana che fu accolta con favore di

³ A. Manzoni, *Prima introduzione al Fermo e Lucia*, in *Tutte le Opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, II/3, Milano, Mondadori, 1954, p. 5.

⁴ A. Manzoni, *Prima introduzione al Fermo e Lucia*, cit.

pubblico, anche se con non poche riserve e freddezze dei critici, soprattutto di parte classicista. A pochi giorni dalla pubblicazione che avvenne a fine giugno del 1827, in una sua lettera la figlia Giulia parla di ben 600 copie vendute («è un vero furore, non si parla che di esso, pure nelle anticherie, dove si fa a pugni per acquistarlo...»). Nei primi quattro mesi se ne fecero nove edizioni in italiano, due in tedesco, una in francese, una in inglese.

Le ristampe si moltiplicarono in Milano, centro della produzione libraria italiana dell'epoca e non solo presso il primo editore, il Ferrario, ma in tutt'Italia, anche per quella sorta di franchigia che, in mancanza di leggi a tutela della proprietà letteraria, consentiva stampe multiple, in sedi e stati diversi, sovente all'insaputa dell'autore e comunque senza sua remunerazione.

Se da un lato il romanzo si offriva come un «classico», opera di uno dei nostri più grandi scrittori, dall'altra v'era la dichiarata vocazione e natura «popolare» e la caratterizzazione dei suoi personaggi a renderne agevole la diffusione. Così via via, nonostante le critiche, divenne patrimonio comune dei lettori, che vi si affezionarono e non compresero le ragioni della «risciacquatura» in Arno e continuarono, soprattutto i lombardi, a leggere e a citare da quella prima edizione, «quella bella baggiana – come scrisse Cantù – venutaci innanzi nei giorni delle intere speranze»⁵. Ma anche De Sanctis, molti anni dopo, e già in presenza della edizione «risciacquata» del '40-42, continuò a citare dalla «Ventisettana», libro dei suoi primi studi e approcci manzoniani.

Il romanzo storico, nell'imitazione di Scott ma anche dei *feuilletons* francesi e dei romanzi di Dumas, era diventato popolare anche in Italia, e dalle statistiche della produzione libraria esso mostra di tenere una buona posizione, anche perché tirato dall'interesse del pubblico, soprattutto femminile, per le opere storiche e le biografie cui in qualche modo era assimilato. Non è un caso che in quegli anni, sia i romanzi, sia le opere teatrali abbiano quasi sempre per protagonista e per titolo un perso-

⁵ Per questa e per altre citazioni da autori si rimanda una volta per tutte alla bibliografia manzoniana di Vismara; di M. Parenti, *Bibliografia manzoniana*, Firenze, 1936; per i contributi novecenteschi e recenti si rimanda alle varie bibliografie contenute in sezioni di riviste letterarie («Italianistica»; «Lettere Italiane»; «Cultura e Scuola»; ecc.) e soprattutto al «Bollettino del Centro Studi manzoniani» pubblicato con grande cura da U. Colombo in «Otto/Novecento» a partire dal fascicolo 2 del 1983. Si rimanda anche ai volumi curati da G. Bàrberi Squarotti-M. Guglielminetti, *A. Manzoni. Testimonianze di critica e di polemica*, Messina-Firenze, 1973; e da G. Vigorelli, *Manzoni pro e contro*, Milano, 1975; Id. (a cura di), *A. Manzoni. Il mestiere guastato delle lettere*, Milano, Rizzoli, 1985.

naggio storico che fa in qualche modo da *trainer* al successo dell'opera nell'interesse dei lettori. Romanzi anche di scarsa qualità, come la *Margherita Pusterla* di Cantù, poterono raggiungere nel 1861 la 34ª edizione, proprio negli anni in cui altri autori, da Carcano a D'Azeglio, subivano la concorrenza del romanzo d'appendice dumasiano.

L'edizione dei *Promessi sposi* del 1840-42, con le correzioni non solo linguistiche ma anche di stile e di taglio, apparve in fascicoli prima di essere raccolta in volume e l'autore che volle gestire anche finanziariamente l'impresa, ripromettendosene un utile che poi non ci fu, volle impreziosirla con le tavole famose commissionate al Gonin e con la giunta della *Storia della colonna infame*, che non pochi credettero un secondo romanzo. Tale impressione (e speranza) si era riferita in un primo tempo a tutto quel lavoro manzoniano che potè sembrare nell'attesa di molti preparatorio all'offerta di un altro romanzo. E forse, nella incomprendimento delle ragioni e del livello dell'operazione linguistica dell'autore, potè essere causa non secondaria della preferenza lungamente accordata alla «Ventisettana».

Lo scrittore, che per la «Ventisettana» aveva subito un autentico ed impunito esproprio attraverso infinite edizioni, molte delle quali abusive nelle diverse città e stati d'Italia (Stendhal nel 1830, a tre anni dalla prima, ne contava 19, e forse erano solo quelle milanesi), giunto alla «risciacquatura» fiorentina del romanzo, pensò di pubblicarlo in dispense (solo successivamente in volume) con incisioni d'arte ad illustrazione del testo. La cosa si rivelò assai costosa per tutte le spese generali d'impianto e di esecuzione dei rami e della stampa. La previsione di tiratura, dalle autorizzazioni della Censura, era di diecimila copie; le sottoscrizioni furono appena poco più di cinquecento e il livello di vendita delle prime dispense fu di circa quattromilaseicento e non crebbe nel corso della pubblicazione.

L'impresa, dal punto di vista economico, si dimostrò un fallimento, anche per l'imperizia imprenditoriale dell'autore, e produsse non poco dissesto nelle già provate finanze del Manzoni. Nonostante le tavole che ne impreziosivano il testo e la giunta della *Colonna infame*, che ne faceva un'opera nuova rispetto alle numerose ristampe della «Ventisettana», anche questa edizione non tardò ad essere riprodotta, contraffatta, diffusa nei diversi stati italiani mentre l'autore registrava il passivo dell'incauta sua avventura editoriale. Negli anni seguenti, nell'ancor incerta applicazione della convenzione austro-piemontese del 1840 sui diritti d'autore, il libro fu illecitamente riprodotto, non solo a Napoli che si era chiamata fuori dalla convenzione; altrettanto avvenne per la *Storia della*

Colonna Infame che ne costituiva appendice, mentre il romanzo nella sua nuova veste linguistica iniziava il suo viaggio nel tempo, sostituendosi nelle infinite tirature alla «Ventisettana» cui pure molti rimasero affezionati.

Cominciava intanto tra i critici il confronto linguistico tra le due edizioni, incoraggiato in qualche caso dallo stesso autore, come nella sua lettera al Marchese Alfonso Della Valle di Casanova. Ma per il gran pubblico, che non percepì le differenze e tutto il senso della operazione linguistica manzoniana, proprio le incisioni di Gonin decretarono il successo dell'opera nell'edizione 1840-42 e delle infinite ristampe in cui esse apparivano, immortalando la figura del curato, dei due promessi, di don Rodrigo, dei bravi, dell'Innominato, del Cardinale, del frate, di quel ramo ormai divenuto celebre del lago di Como e della rivolta del pane e della peste.

La popolarità del romanzo, quel tanto di romanzesco e di romantico popolare che l'autore aveva celato tra le righe della sua alta meditazione sulla storia e sulla giustizia, in quelle tavole veniva fuori e andava incontro al gusto del pubblico, rafforzando il successo del libro. Il quale, se da una parte s'accordava per i suoi sentimenti cattolico-liberali al gran movimento risorgimentale quarantottesco nella sua componente giobertiana, dall'altra per il sentimento religioso di rassegnazione e di pietà che vi si esprimeva, era raccomandato quale lettura edificante, almeno per la sua *fabula*, in tutti gli ambienti di scuola, ed anche dai gesuiti, nonostante certe posizioni politiche dichiarate dell'autore.

Manzoni stesso curò in vita non poche edizioni delle sue *Opere*, tra esse il romanzo (famose quelle del 1845-55, presso il Redaelli di Milano e l'altra del 1870 presso Richiedei), a riprova della richiesta editoriale e della necessità di una sistemazione complessiva degli scritti. Con la fama dello scrittore crescente negli anni si fece più viva la contesa tra i diversi partiti per «appropriarsi» di questo altro «padre della patria» vicino al partito cattolico, ma non appiattito su di esso, amato e concupito dai liberali, nonostante certe riserve settembriniane e carducciane.

Ma il gran pubblico dei lettori nei primi anni dell'Italia unita non faceva distinzioni di sorta. Il romanzo era un bene irrinunciabile, interessava ceti diversi e rispondeva anche per certa sua indole popolare e romanzesca ai bisogni di un pubblico che peraltro non andava oltre la vicenda e non sempre riusciva a seguirla nei particolari. Se da una parte esso entrava nelle scuole quale libro di lettura e di studio, la qual cosa per il fastidio che ne derivava contribuiva ad una sostanziale lontananza tra il capolavoro e il pubblico, accentuandone la fama di lettura noiosa;

dall'altra, proprio per essere uno dei libri dell'adolescenza, esso rimaneva nelle case e negli scaffali degli italiani, e più negli archivi della memoria, da cui, liberandolo dagli sbadigli di allora e dall'odore di scuola e di sacrestia che poteva venirne, qualcuno, non molti, ma non pochi, lo avrebbero ripreso per più congeniali e sentite riletture.

La famosa pagina autobiografica del Carducci, nella quale lo scrittore maremmano, per spiegare certa sua antica diffidenza nei confronti del romanzo, ricorda il padre, medico condotto in un paesino di Toscana, «manzoniano fervente e carbonaro» che gl'impose nei giovanissimi anni ripetute letture dei *Promessi sposi* che erano nella libreria domestica in una edizione rilegata con fregi nelle costole che «rendean figura come di cassette» ed al ragazzo di circa dieci anni sembravano raffigurare la canonica di don Abbondio⁶ – appare emblematica di una siffatta diffusione

Sul versante della diffusione editoriale va anche ricordato come, per la carenza e poi per la difettosità di leggi a tutela delle opere d'ingegno, Manzoni dovette subire da parte dei successivi editori infiniti atti di esproprio e di pirateria: rimasto famoso quello dalla fiorentina casa editrice Le Monnier che stampò e pose in vendita un'edizione pirata di ben sedicimila copie della «Ventisettana» quando già era diffusa l'edizione 1840-42 del romanzo, provocando la reazione del Manzoni che dovè intentare una vertenza giudiziaria la quale si trascinò per decenni nei vari gradi, fino ad un accordo, quando le ragioni dell'autore sembravano vicine ad essere riconosciute. Gli intimi testimoniano di aver più volte sentito Manzoni lamentarsi col dire che se avesse ricevuto la decima parte del guadagno fatto dagli editori col suo libro, non sarebbe quel povero signore che era: «sariss minga un pover scior!».

Nel 1875, a due anni dalla morte dello scrittore, la bibliografia manzoniana del Vismara⁷ contava centodiciotto edizioni in lingua italiana, delle quali novantatre fatte in Italia, comprese Malta e Lugano, e venticinque all'estero, delle quali ben venti a Parigi, le altre a Bruxelles, Vienna, Londra, Lipsia: le edizioni in lingue straniere alla stessa data erano ben cinquantaquattro, con diciassette in tedesco, diciannove in francese, dieci in inglese: e non si trattava di riproduzioni della stessa traduzione, ma ogni volta di traduzioni nuove, diverse l'una dall'altra, come si è soliti fare solo per testi considerati classici. Anche della Co-

⁶ G. Carducci, *A proposito di alcuni giudizi su A. Manzoni*, in *Prose*, Bologna, Zanichelli, 1905, pp. 521-522.

⁷ A. Vismara, *Bibliografia manzoniana*, Milano, 1875.

l'onna infame Vismara registra le edizioni, ben trenta, delle quali venti in aggiunta al romanzo e dieci a parte, con non poche traduzioni in francese, spagnolo e tedesco. E non va trascurato l'effetto di trascinamento che la popolarità del romanzo fece sentire anche su opere mediocri, che peraltro si avvalsero della notorietà del romanzo manzoniano e dei suoi personaggi: come nel caso della mediocrissima *Monaca di Monza* del Rosini, che si ebbe venticinque edizioni. Infiniti furono i rifacimenti e i travestimenti, fra i quali il Vismara annovera perfino una riduzione dei *Promessi sposi* in terzine, in dodici canti, a cura dell'avvocato Del Nobolo, che si ebbe due edizioni, a Firenze e a Siena.

Ma in cento e più anni, fino ad oggi, quante altre edizioni e traduzioni e riduzioni e rifacimenti si sono aggiunti? Basti dire che, almeno a livello di reputazione, se non di amore, il romanzo è venuto a trovarsi alla stessa altezza della *Commedia* e del *Furioso*, della *Gerusalemme Liberata*, del *Don Quijote* e del *Faust*, fatto notevole, soprattutto se si pensi che il secolo XIX ci vedeva tributari dei modelli stranieri e non protagonisti nella cultura letteraria, come negli anni di Dante, del Tasso e dell'Ariosto.

La società sommarughiana e d'annunziana di fine Ottocento predilesse peraltro più sofisticate letture, mentre da una parte la narrativa si volgeva al naturalismo nell'interpretazione verista, dall'altra all'estetismo e all'esotismo borghese. Il ceto colto e mediocolto dei lettori abbandonò Manzoni che rimase lettura di scuola e di ceti mediopopolari. Le tirature del romanzo rimasero alte ma solo per essere esse tirature di classici o di edizioni scolastiche.

Aveva inizio così quella impopolarità/popolare dei *Promessi sposi* che troverà contrasto nelle edizioni cinematografiche e televisive non sempre felici, dei nostri decenni (per la regia di M. Bonnard, nel 1923, di M. Camerini nel 1941 (con Gino Cervi, Dina Sassoli, Ruggero Ruggeri, Carlo Ninchi), di M. Maffei nel 1963 (con Gil Vidal, Carlo Campanini, Ilaria Occhini, Lilla Brignone), prima dei recenti sceneggiati televisivi, per la regia di Sandro Bolchi, con la sceneggiatura di Riccardo Bacchelli nel 1967 (con Nino Castelnuovo nella parte di Renzo, Paola Pitagora in quella di Lucia, e Tino Carraro in quella di don Abbondio), del *kolossal* di Salvatore Nocita nel 1989 (con Danny Quinn, Alberto Sordi, Franco Nero, Dario Fo), della scherzosa parodia di Massimo Lopez, Anna Marchesini, Tullio Solenghi, nel 1990), che possono aver segnato una ripresa d'interesse, ma sempre in quella dimensione di nazional-popolare che comporta non pochi equivoci e lascia fuori il nucleo denso del romanzo e almeno in parte il suo alto messaggio morale.

Ma la dimensione del romanzo e la sua indiscussa «popolarità» produssero anche una iconografia diffusa e rinnovata, cui non si negarono, dopo le stampe tradizionali, anche illustratori di fama, quali De Chirico e Guttuso; adattamenti di opere musicali, tra cui quella di Giuseppe Checcherini nel 1830, di Luigi Bordese, del 1850, di Andrea Traventi, del 1858, di Giovanni Longhi, del 1867, di Alessandro Marotta, del 1869, di Errico su libretto di Antonio Ghislanzoni, del 1869, di Amilcare Ponchielli, su libretto di Emilio Praga, del 1872, mentre Luigi Taccheo nel 1887 metteva in musica addirittura un'opera-ballo sul soggetto dell'*Innominato*.

La pittura, soprattutto lombarda, sei e settecentesca (Ceruti, Cerano, Procaccini, Tanzio da Varallo, Crespi), con i suoi larghi affreschi di vita popolare sembrava offrire assai più di quella ottocentesca (Sgantini, Toma, Induno, Molteni, Sala, Inganni, Hayez, Bianchi) un referente figurativo alle scene ed ai personaggi del romanzo, che potrebbe essere illustrato, come è stato fatto, anche attraverso una tal iconografia *ex ante*.

Un'iconografia che ha raggiunto più volte il forte livello diffusivo di francobolli e cartamoneta ove lo scrittore appare prevalentemente nella sua figurazione senile, forse più vicina al comune sentire del pubblico, che generalmente ignora o ha poco familiare la ricca e varia ritrattistica manzoniana. Invece, si direbbe che la serie dei ritratti del Manzoni risulti più eloquente di ogni saggio dimostrativo delle diverse fasi della sua formazione e svolgimento. Il viso chiuso, quasi diffidente, del giovane collegiale delle scuole di Merate e di Lugano lascia intravedere solitudine e deserto di affetti, camerate fredde e porticati silenziosi scanditi da passi di giovinetti alle prese con grammatiche e retoriche; così la miniatura dell'anno di nozze con Enrichetta testimonia dei gravi turbamenti che s'accompagnarono e seguirono la crisi religiosa e la conversione. I tratti fisici, nelle riproduzioni di disegni e dipinti, assumono negli anni fattezze sempre più decise e ferme, dal ritratto del Molteni e del D'Azeglio, che lo ritrae assorto sullo sfondo del paesaggio di Lecco, all'altro celebre dell'Hayez, a quello intensissimo del '48 eseguito da Stefano Stampa «in due ore piovose», all'altro, dai lineamenti induriti, del 1850, di Luigi Zuccoli, a quelli che lo ritraggono con i folti favoriti bianchi della senilità. V'è sempre una dolcezza, un'urbanità familiare, una rassegnazione alla vita che si mescola a fermezza e perfino puntigliosità di convincimenti: le linee del suo temperamento che ritroviamo esaltate nell'opera e sembrano trasparire anche dalle fattezze fisiche nella trasformazione degli anni.

Né mancarono ed anzi fiorirono via via le riprese, imitazioni, continuazioni, parodie del romanzo, testimonianza della sua popolarità, qualche volta irriverenti, a cominciare da quella di Cletto Arrighi (*Gli sposi non promessi. Parafrasi e contrapposti dei Promessi sposi*, la cui prima edizione deve essere degli anni intorno al 1865 e la seconda, pubblicata dal Faverio in Milano, del 1895), svolta in chiave anticlericale e socialisteeggiante, con protagonisti un Lorenzo contrabbandiere e una Lucia cocotte campagnola; e quella rimasta famosa di Guido da Verona, con una Lucia «che confida nel ben di Dio che ha nel farsetto»; ma anche recentemente di Pietro Chiara, incentrata sulla procacità di Lucia, sulle *avances* di Don Rodrigo e di frate Cristoforo, sulle frustrazioni di Renzo, sul sesso spento dell'Innominato; quella di Gian Piero Testa, anche questa, naturalmente, con al centro le civetterie e le giravolte della casta, ma non tanto Lucia; e recentissimamente una trasposizione in ambiente lucano e tempi moderni dei *Promessi sposi in love* di Giovanni Angiolo Rubino (1999).

Ma larga è soprattutto la schiera degli imitatori e prosecutori dell'opera manzoniana, anche questi, nonostante il mediocrissimo livello della qualità, riprova della popolarità del modello: dalla *Monaca di Monza* del Rosini, agli *Sposi fedeli*, di Angelo Maria Ricci, all'*Innominato* di L. Gualtieri al *Lasco il bandito della Valsassina, sessant'anni dopo i Promessi sposi* (1871) di Antonio Balbiani che non soddisfatto scrisse ancora nella moda già viva del *serial*, una prosecuzione del romanzo, *I figli di Renzo Tramaglino e di Lucia Mondella, seguito ai Promessi sposi di A. Manzoni* (1872-73), nel quale si narra di Renzo che divenuto padrone della filanda si comporta da bieco capitalista nei confronti di operai e figli: un'anticipazione, dunque, delle critiche che si ritroveranno poi nel maturo e "colto" Novecento in Gramsci, Vittorini e Moravia. Un Silvio Ceccatelli sacerdote riprende il tema nel 1888 in *Florina, ovvero i due fidanzati pratesi*, e così Felice Venosta con i suoi *Fidanzati* (1880); ma l'elenco potrebbe continuare.

Si moltiplicavano nel contempo le edizioni delle opere e del romanzo nelle sue diverse redazioni, in edizioni anche di larga tiratura, a partire dal *Fermo*, sempre più considerato «un altro romanzo», e i convegni di studio le pubblicazioni, gli Annali del centro Manzoni, i Bollettini, le bibliografie, segno di un amore e di una comprensione che gli anni rendevano più piena.

Anche all'estero la conclamata grandezza dell'autore e le traduzioni del romanzo facevano uscire via via la stima di esso dall'ambito di un'imitazione del modello scottiano. I giudizi di Goethe, di Fauriel, di Saint-

Beuve e poi la diffusione in Inghilterra, in Spagna, perfino in Russia, avvalorano la dimensione europea dello scrittore anche se il romanzo stenta tuttora a trovare quella collocazione di opera massima che meriterebbe. I capitoli ottocenteschi dedicati al romanzo romantico nelle storie dedicate alla letteratura europea vedono sistematicamente Manzoni spostato a Scott e ai grandi romanzieri francesi e russi. Ciò non toglie che siano numerosi gli studi intesi a definire la zona di estensione e di suggestione del nostro scrittore e del romanzo nelle altre culture.

Una certa popolarità ha avuto il romanzo nella cultura spagnola, per certa contiguità ironico-popolare con il *Quijote* di Cervantes, diversissimo peraltro nel tema e nei procedimenti; ed anche, soprattutto, per una materia ispanica largamente diffusa nei *Promessi sposi*, la cui storia si svolge in età e luoghi di dominazione spagnola. Le capillari ricerche di Macrì, di Meregalli, e recentemente della Muniz-Muniz e di Nicoletta Neri, ne costituiscono la riprova.

Per l'Inghilterra vi è il volume di Silvano Garofalo, dopo quello di Chanderler, i quali non mancano di registrare la difficoltà ad una ricezione piena del romanzo tenacemente considerato in relazione al modello di Scott. Poe, dal canto suo, ne giudicava noiosa la lettura. Ma non sono mancate le traduzioni (nel primo dopoguerra di A. Colquhoun) ed un non mediocre interesse critico.

Per l'America i saggi di Olga Ragusa e di J.F. De Simone; per la Russia le note di Valentina Dancenko. La Germania può registrare l'avvio e l'avallo autorevole di Goethe, fino al saggio a noi più vicino di Th. Elwert e ad una traduzione moderna del romanzo curata da Wiegand Junker nel 1960.

Recentemente una nuova traduzione francese dei *Fiancés*, con saggio introduttivo di Macchia nella prestigiosa collana della «Pléiade», ne ha rilanciato la conoscenza in Francia, ove per i legami culturali che portavano a farla sentire quasi una seconda patria per il Manzoni, e per l'attenzione ed il rilievo dati allo scrittore e all'opera dai critici della generazione di Fauriel e poi di Sainte-Beuve, ci si sarebbe aspettati una maggior fortuna del romanzo, che invece mancò, come non mancano di registrare i saggi di Christesco, di Goudet e di Portier.

Il distanziamento della cultura francese da Manzoni e da tutto il primo romanticismo italiano, nonostante le valutazioni positive che pure si trovano in tanti suoi notevoli rappresentanti, è misurabile dalle pagine di Stendhal intitolate «Le Parnasse Italien» pubblicate in «Le Temps» del 3 marzo 1830 (ora in *Oeuvres Complètes* vol. 46, *Mélanges* II, pp. 227-230), in cui si esprimono giudizi parzialmente positivi sulla lirica,

sulle tragedie, sul romanzo, ma anche riserve forti e soprattutto una subordinazione a modelli, francesi soprattutto, che ne oscurano la originalità. Il pubblico non poteva non rimanerne influenzato. A fine Ottocento su di un giornale francese assai diffuso, quale «La Liberté» si poteva leggere che «gli Italiani, in difetto di grandi uomini, si affaticano a celebrare i mediocri» e si faceva riferimento ad «un certo Manzoni, antico cospiratore mazziniano, fatto di recente senatore del regno». Si è riportato il passo per mostrarne l'acredine e la disinformazione che spesso s'accompagnava ai giudizi: un Manzoni autore di *molti* romanzi, che conobbe *personalmente* Goethe, che fu convertito alla fede da Rosmini, cui gli *Inni sacri* valsero la protezione di Metternich, ed amenità di tal genere, che possono leggersi in un documentato saggio di Paolo Bellezza.

L'orientamento del pubblico, naturalmente, s'intreccia con i vari scenari e momenti storici nei quali l'opera e soprattutto il romanzo è passato. Le liriche e le tragedie, infatti, per loro natura e per le difficoltà della messa in scena sono rimaste piuttosto in ombra in fatto di popolarità e diffusione, ove si escludano il *Cinque maggio* e *Marzo 1821* ed anche i *Cori*, soprattutto il primo dell'*Adelchi* («Dagli atrii muschiosi, dai fori cadenti») andati in voga negli anni della tensione risorgimentale. La popolarità del romanzo invece si spiega con gli orientamenti storico-realistici del nostro primo romanticismo e con un consistente filone di cultura cattolico-liberale che vi riconosceva congeniali modelli di vita e riflessioni di pensiero.

Ciò non preservò, peraltro il romanzo e l'autore da critiche di natura ideologica e teologica e a freddezze e prese di distanza (dai gesuiti, soprattutto, ma non tanto sul romanzo, quanto per le simpatie liberali e certe posizioni religiose dell'autore); mentre dal versante laico le freddezze nascevano dalla riprovazione di un atteggiamento che veniva considerato troppo remissivo e rassegnato nei confronti dell'ingiustizia e della violenza esercitate sugli oppressi.

Nella fase del romanticismo più avanzato, intorno agli anni Cinquanta-Sessanta dell'Ottocento, nel mutato gusto del pubblico e della critica, la preferenza accordata a storie sentimentali e lacrimevoli che non trovavano riscontro se non parziale nel romanzo, e poteva decretarne la caduta d'interesse, era bilanciata dalla moda del romanzo e del racconto rusticale (Nievo, Percoto, ecc.), che poteva ritenersi anticipato dalla storia e dall'ambiente del romanzo dei due promessi; così come la svolta verista della narrativa, sia nei modelli alti (Verga, Capuana), sia nelle forme populistiche (Tarchetti, Mastriani, ecc.) poteva trovare autorizzazioni nella poetica del «vero come oggetto» sottesa al romanzo, mentre

certa narrativa cattolica di fine secolo di umori inquieti (Fogazzaro) poteva offrirsi all'equivoco di una appartenenza al filone manzoniano.

Sarà l'Italietta umbertina e poi vittoriana tra i due secoli, con i fasti di una società frivola e decadente, l'infatuazione militaresca del modello prussiano, gli eccessi di una mondanità ostentata, gli scandali ricorrenti della classe politico-affaristica, la contrapposizione e poi il faticoso compromesso tra Stato e Chiesa, con il conseguente diffuso atteggiamento anticuriale, a far registrare la maggiore distanza del pubblico e della critica da Manzoni che rimaneva, peraltro, pur sempre un grande autore non amato né compreso, anche in anni di crocianesimo e di idealismo, nonostante i recuperi proprio sul terreno della poesia e della religiosità quale lievito di essa.

La ripresa d'interesse per il romanzo oltre i confini accademici e scolastici avvenne con il secondo dopoguerra, ma rimase nei limiti imposti dalle riserve della cultura marxista e del giudizio gramsciano limitativo nei confronti dell'atteggiamento del Manzoni verso gli umili e dell'ideologia del romanzo.

Le sottili e strenue polemiche che appassionarono e divisero la critica negli anni Settanta del Novecento si svolsero nel segno della ripresa d'interesse verso De Sanctis e della sua posizione nei confronti di Manzoni ritenuto da molti critici di professione marxista quale il punto più avanzato possibile, per i tempi, del liberalismo cattolico e dunque della classe aristocratico-borghese nel progetto di innalzamento delle classi popolari e di un ideale di giustizia anche sociale nella storia. La controversia che contrappose al riformismo progressista degli uni il progetto radicale ed utopico degli altri (che dichiaravano di aver più caro Leopardi) mostrò chiaramente la sua natura ideologica e finalità politiche in cui Manzoni ed il suo romanzo (e Leopardi stesso) non erano altro che pretesto e campo di esercizio polemico⁸.

Assai più influenti sul pubblico, proprio per la superficialità della proposta, le iniziative dei vari centri ed agenzie di folklore letterario attive soprattutto nei luoghi manzoniani ove ad ogni passo si ritrovano i nomi noti del romanzo nella toponomastica (da statistiche recenti risulta che la frequenza di intitolazioni di vie, piazze e scuole ad Alessandro Manzoni è seconda soltanto a Dante Alighieri, mentre per la toponomastica è terza, dopo Roma e Garibaldi), nell'intitolazione di alberghi, ristoranti, *gadget* e *menu*, perfino filande e installazioni d'industria tessile,

⁸ Ci si riferisce alla polemica tutta interna alla cultura della "sinistra" registrata da «Belfagor», 1975, p. 2 e sgg. (*Antileopardiani e neomoderati nella sinistra italiana*).

stampa di fogli periodici, mostra di acconciature e costumi ad imitazione di Renzo e dei bravi, ma soprattutto alla Lucia Mondella, della quale l'arte colta e popolare, la moda e i *souvenir* per turisti non si stancano di riprodurre l'immagine in acconciatura tradizionale, corsetto e scriminatura nei capelli, forcine a conchiglia, occhi lampeggianti e procacità più evidenti di quante non ne lasciasse immaginare il Manzoni.

Senza dire della sovrimpressione che l'arte, non solo la grande arte, riesce a determinare sul paesaggio, per cui molti luoghi, i monti del lago di Como, le viuzze a mezza costa, lo scorrere dell'Adda, il profilo seghettato del Resegone, la «macchina del Duomo», non si riesce quasi più a vederli fuori da un'ottica e da una suggestione che viene dalle pagine del romanzo.

La diffusione e popolarità del romanzo ai livelli più umili è una riprova della suggestione di una storia che nonostante le riserve di tanti critici ha finito col far parte della cultura anche popolare della nazione. In molte case contadine o di modesti artigiani e di «gente di piccol affare» il romanzo si ritrova accanto a *Genoveffa* di Smith, alla *Beatrice Cenci* di Guerrazzi, ai *Misteri di Parigi* di Sue, ai *Miserabili* di V. Hugo, al *Conte di Montecristo* di Dumas: le letture, almeno fino all'avvento della televisione, erano fatte da un alfabetizzato alla famiglia assorta nelle lunghe sere d'inverno nel tepore delle stalle o accanto al focolare; e non sembrò irriverente l'accostamento, ma indizio di una popolarità assai grande.

Dell'intreccio del romanzo e delle vicende dei maggiori personaggi si sono poi impadroniti burattinai e marionettisti, con trascrizioni e sceneggiature che quasi sempre non partivano dal testo manzoniano ma da alcune sue riduzioni (assai diffusa quella di Errico Petrella) ed hanno poi fatto il giro delle piazze d'Italia in teatrini in cui alcuni personaggi quali don Abbondio o don Rodrigo o i bravi, finivano col confondersi con quelli della commedia dell'arte. E altrettanto avvenne per le scene teatrali e per le illustrazioni delle pubblicazioni popolari che sunteggiavano il romanzo ad uso dei lettori più semplici.

Testimonianza di una popolarità assai più consapevole e linguisticamente vitale è la larghissima diffusione di frasi e battute del romanzo passate in proverbio ed elevate a dignità di citazione, come quelle sul cielo di Lombardia «così bello quand'è bello», «omnia munda mundis», «Carneade, chi era costui?», i «venticinque lettori», i capponi di Renzo «che s'ingegnavano a beccarsi... come accade sovente tra compagni di sventura», le battute di don Abbondio, «Carneade, chi era costui?», «Basta... So io ...!»; e quelle di Renzo: dal famoso *latinorum*, al «povero

figliuolo», a «posso aver fallato»; ed ancora, «Adelante Pedro..., con juicio», la confusione del sarto dinanzi al Cardinale: «si figuri, si figuri»; le situazioni: la mula di don Abbondio, la vigna di Renzo, le chiacchiere di Perpetua, e via dicendo; per non dire dei personaggi, la cui popolarità, soprattutto quelli di stile comico, va ben oltre il romanzo, ed investe anche quanti non lo hanno letto, tanto sono connaturati ai caratteri degli uomini, come in una commedia della vita. Testimonianza di una vitalità e di un radicamento ch'è più forte di ogni freddezza, della stessa superficialità di lettura e della spinosa questione dello scarso quoziente di romanzesco e di passionale.

Nicolò Mineo

Teoria e critica del romanzo: realtà e prospettive

Nel capitolo XI dei *Promessi sposi* Manzoni paragona il suo giuoco letterario a quello del figlioletto Enrico, che non riesce a far rientrare nel covile secondo la sua volontà i porcellini d'India e alla fine lascia che vadano come vogliono: «Avrebbe voluto fargli andar tutti insieme al covile; ma era fatica buttata: uno si sbandava a destra, e mentre il piccolo pastore correva per cacciarlo nel branco, un altro, due, tre ne uscivano a sinistra, da ogni parte. Dimodoché, dopo essersi un po' impazientito, s'adattava al loro genio, spingeva prima dentro quelli ch'eran vicini all'uscio, poi andava a prender gli altri, a uno, a due, a tre, come gli riusciva. Un gioco simile ci convien fare co' nostri personaggi: ricoverata Lucia, siam corsi a don Rodrigo; e ora lo dobbiamo abbandonare, per andar dietro a Renzo, che avevam perduto di vista».

Chi è padrone dell'azione? Non l'autore, che sembra dominato dai suoi personaggi. Ma questi certamente sono ben lungi dall'avere il controllo delle proprie azioni. Sulla rappresentatività storica, sia degli umili che dei potenti, Manzoni nei *Promessi sposi* giungerà a una puntualizzazione che non possiamo non sentire come frutto di una pensosa consapevolezza del fondo casuale, conflittuale e tragico insieme dell'esistenza e della storia degli uomini. Sottolineando la coincidenza cronologica della svolta decisiva nella loro vita, la peste per don Rodrigo e l'avvio del ciclo positivo della vicenda di Renzo, scrive: «Lasciando ora questo nel soggiorno de' guai, dobbiamo andare in cerca di un altro, la cui storia non sarebbe mai stata intralciata con la sua, se lui non l'avesse voluto per forza: anzi si può dir di certo che non avrebbero avuto storia né l'uno né l'altro: Renzo voglio dire [...]».

Ma non si tratta neppure di questo! La parabola dei porcellini riflette soprattutto un problema conoscitivo e costruttivo. L'autore non può conoscere e quindi narrare nello stesso tempo tutte le vicende di cui è intessuta la sua storia.

Ancora da Manzoni apprendiamo della varietà e articolazione delle «fonti» del romanziere. Egli vuole assicurare il lettore quanto più possibile sulla veridicità delle cose raccontate. Perciò addirittura immagina che l'anonimo possa aver avuto un rapporto diretto con qualche personaggio della storia che racconta. Nel capitolo XV, commentando il comportamento del funzionario di polizia che arresta Renzo, nota: «era un furbo matricolato, dice il nostro storico, il quale pare che fosse nel numero de' suoi amici». Addirittura sembra sapere di più di quanto non racconti l'anonimo, se conosce i suoi rapporti con i personaggi. Ma clamoroso è l'accento a una conoscenza diretta addirittura di Renzo da parte dell'anonimo. Lo si trova nel penultimo capitolo, il XXXVII. Manzoni osserva che Renzo amava molto raccontare in dettaglio la vicenda di cui è stato protagonista. Ebbene può darsi che anche l'anonimo sia stato uno dei suoi ascoltatori: «tutto conduce a credere che il nostro anonimo l'avesse sentita da lui più d'una volta». Ma anche in questo caso Manzoni sembra sapere di più di quanto non dica l'anonimo.

Va chiarito però che non è affatto corretto attribuire a Renzo la responsabilità dell'intero racconto o ritenerlo fonte generale dell'anonimo. Egli avrà potuto raccontare a questo solo le vicende che ha vissuto personalmente o che hanno avuto un'immediata relazione con lui. Anzi lui stesso non seppe e non avrebbe saputo mai certe importanti circostanze che hanno avuto riflessi sulla sua vita. Commenta l'autore alla fine del XXVI capitolo: «[...] il poveraccio, senza volerlo, e senza saperlo né allora né mai, si trovò, con un sottilissimo e invisibile filo, attaccato a quelle troppe e troppo gran cose». Del resto toglie ogni possibilità di equivoco lo stesso Manzoni. Egli fa dire sì all'anonimo nell'*Introduzione* che è venuto a conoscenza di «fatti memorabili» capitati a gente umile. Non della grande storia egli saprebbe, ma della storia degli uomini comuni. Nel corso del romanzo tuttavia, dall'inizio alla fine, per diretta citazione manzoniana, egli mostra di conoscere le vicende anche dei grandi, sino allo stesso Cardinale Borromeo. Le sue fonti dunque non possono non essere molteplici. Perciò il romanzo, e non solo in quanto romanzo storico, compie un'azione di individuazione e di coordinamento delle fonti conoscitive.

Non per volontà di *provocazione* muovo dal romanzo manzoniano. È indubbio in verità che questo ormai sia da considerare un esempio «classico» di scrittura romanzesca. Come sapevano i contemporanei. Le notizie che gli amici e l'autore stesso ne diffondevano avevano creato un clima di attesa di cui furono partecipi sia, a Parigi, l'ambiente dei più importanti intellettuali francesi del tempo, gli «ideologi», sia, in Germania,

il grande Goethe. Il lavoro di Manzoni fu in effetti un fatto di interesse europeo assai più di quanto non si sia di solito ritenuto. La problematica del romanzo storico era attualissima e in qualche modo parlare del romanzo storico equivaleva a parlare del romanzo in genere. A Parigi si attendeva il romanzo dello scrittore milanese per poterlo subito tradurre. Il traduttore sarebbe stato un ammiratore di Scott, quell'Auguste Trognon, che aveva già tradotto le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* del Foscolo e la tragedia *Il conte di Carmagnola* dello stesso Manzoni. Si costituisce un vero e proprio asse Parigi-Milano.

Perché aduno queste testimonianze? Non certo per fondare un'ennesima teoria del romanzo, o addirittura della narrazione. Piuttosto per contribuire a costruire, o ricostruire, un terreno comune su cui poggiare per *parlare* del romanzo. Si tratta di fissare una trama di domande comuni, in modo che sia chiaro a *cosa* rispondano le risposte. Da Manzoni siamo orientati verso un complesso, ma insieme chiaro e semplice, ordine di domande-problemi: cosa racconta un narratore? Cosa sa un narratore di quello che racconta? Cosa rappresentano i personaggi e le vicende di una narrazione? Di cosa sono testimonianza o segno? Come ne sono testimonianza e segno?

E non sto proponendo un ritorno alla narratologia come griglia conoscitiva esclusiva. Ma un sistema di distinzioni, che liberino i discorsi dai circoli viziosi, dalle aporie, dalle antinomie e dalle discrasie logiche da cui spesso li sentiamo inficiati.

Il post-moderno ha segnato l'abbandono degli approcci metodologici che si illusero di poter applicare alle scienze umane gli schemi di conoscenza di tipo galileiano. Non importa qui la messa in crisi di questi stessi dopo Kuhn e Feyerabend. Si segna negli ultimi decenni il ritorno a un approccio che vuol trovare nei testi romanzeschi il senso, il significato profondo, la ragione culturale, l'implicazione ideologica, il valore allegorico, la simbolicità. Che può apparire come un ritorno alla grande linea Hegel-Lukács (il Lukács teorico del realismo). Mentre in effetti non lo è. La loro lezione o è vissuta come scontata ed esaurita o, con diverse scelte, è riconosciuta non come base, ma come avviamento del discorso sul romanzo. Possono essere attivi certo riferimenti e fondamenti di tipo marxiano. Ma la posizione generalmente partecipata è di abbandono o di critica della modernità. E in un tal quadro il vero ritorno o, meglio, l'assunzione indiscussa, o quasi, a maestro guida avviene nei confronti di Bachtin. Cosa facilmente comprensibile, se si pensa alla funzionalità e assimilabilità post-modernistica delle teorie della polifonia e della carnevalizzazione. Ma è proprio in queste assunzioni e scelte che si annida-

no la contraddizione possibile e la difficoltà metodologica ed epistemologica. Se Hegel e Lukács teorizzavano avendo presente, o prelevando selettivamente, i massimi esempi di un certo tipo di romanzo – ed è difficile, per non dire impossibile, non farlo –, Bachtin, mi sia consentita l'estremizzazione, è l'analista di un solo romanzo o, se vogliamo, di un solo autore. Situazione costante è lo sforzo di parametrare le varie realtà testuali prese in esame o l'astrazione stessa *romanzo* sul modello del romanzo analizzato dal grande critico russo, con esiti quasi sempre di problematizzazioni infondate, di assunti difficili e di risoluzioni «impertinenti». Non stupisce che all'interno di quest'ambito di interessi non sia infrequente il riferimento al Lukács (il primo Lukács) della *Teoria del romanzo* e anche dell'*Anima e le forme*. Ma si tratta di recuperi decontestualizzati e quindi in ultima analisi depotenzianti. Perciò impieghi ammirevoli di grande intelligenza analitica rischiano spesso di non definirsi in tesi coerentemente e fortemente strutturate.

Importa invece che non si smarrisca un'istanza essenziale della lezione linguistico-strutturalistica: la centralizzazione del testo. Non si sfugge difatti all'impressione che i testi possano ridursi a pretesti interpretativi o, addirittura, siano un punto di partenza via via più lontano e quasi dimenticato per riflessioni di tipo etnologico, antropologico, psicologico, filosofico, sociologico o storico-sociologico, ideologico e politico. Non si dice della messa tra parentesi dell'attenzione all'aspetto propriamente letterario. Col conseguente – e contraddittorio – impoverimento della stessa qualità significativa delle opere oggetto o assunto del discorso. È fenomeno ormai contemporaneo il processo di spoliatura della letterarietà dal letterario, ormai fin troppo spesso semplicemente riportato alla comunicazione. Naturalmente molto dipende dallo spostamento pendolare dell'asse dell'egemonia culturale verso il polo anglosassone e, specialmente, statunitense.

Ma non sarebbe giusto assumere un atteggiamento di aprioristico rifiuto o, peggio, di sufficiente distanza. Se si è convinti che la conoscenza più autenticante, nel campo delle scienze umane, è quella fondata sul riconoscimento della processualità storica della realtà, una teorizzazione oggettivamente riflettente – cioè non pregiudicata – i dati che vuole ordinare non può non essere aperta e disponibile alle ragioni della diversità e delle variazioni. Diversità e variazioni storiche e anche, ormai va aggiunto, geografiche, anche se la geografia, nel senso che le attribuiamo nel nostro campo, non è che individuazione ed evidenziazione delle varie storie. Bisogna infatti tener nel giusto conto la grande forza di suggestione di molte delle nuove ricerche e soprattutto la messa in discus-

sione che sempre provocano dei metodi e delle prospettive acquisiti. Siamo in un momento di necessaria rifondazione sia dei singoli settori di ricerca critica come dei metodi e delle impostazioni generali. Vanno garantite però la coerenza e la chiarezza, a livello dei fondamenti, e la sicura consapevolezza, sul piano soggettivo, delle istanze teoriche e delle ricostruzioni e analisi specifiche.

È forse utile riflettere brevemente anche sul problema generale della letteratura oggi. Si discute molto e da più parti di crisi della letteratura in quanto crisi della parola scritta sia nel rapporto col pubblico sia per quanto riguarda il prodursi stesso del fatto letterario. È sensazione diffusa che il rapporto scrittori pubblico si sia incrinato, che all'allargamento dell'area possibile dei fruitori non sia corrisposta una capacità da parte degli scrittori – poeti e prosatori insieme – di interpretare le domande emergenti dal nostro tempo e di stabilire quindi un vero dialogo con chi richiede e si aspetta delle risposte. Ma, a un livello più radicale, è la stessa cultura umanistica che appare in crisi, e si può pertanto esser convinti che la nostra stessa civiltà sia in crisi. Problema che non può certo essere affrontato in questa sede.

Si dovrebbe cominciare con l'interrogarsi su quel che è oggi la letteratura, e forse anche su quel che è oggi il letterato, anche se credo sia ormai meno produttore rispetto ad altri tempi porsi domande di sociologia della produzione. Bisogna piuttosto chiedersi cosa dalla letteratura si attendano i fruitori. Infine è implicita la domanda su cosa la letteratura dovrebbe essere. Per questa via si sarebbe obbligati a riflettere sullo stato attuale della società e della cultura. Il discorso si farebbe di estrema complessità. Per una prima analisi però basta porre le domande più strettamente connesse al campo del letterario.

Per convinzioni radicate entro orientamenti culturali e ideali che qui non è il caso di chiamare in causa, la letteratura che mi interessa è quella fondata, dirò sinteticamente, sul *primato dei significati*. Un quasi-postulato. Ciò presuppone un'idea della letteratura come insieme di testi distinto da una serie di opposizioni: 1) primato del significato *versus* primato del significante; 2) primato della trascendenza *versus* primato dell'immanenza. Opposizioni secondarie e virtualmente trasversali rispetto alle precedenti sono quelle tra impegno e disimpegno, realismo e anti-realismo (categorie ormai classiche, anche se per certi versi desuete, ma soprattutto mai sufficientemente definite). Naturalmente la prima opposizione nella sua sostanza concettuale è non più che emblematica, poiché nessuno ormai vorrà credere a una separazione reale di forma e contenuto, significante e significato. Si vuol alludere veramente a una

prevalenza a livello di intenzioni e orientamenti. In fondo la seconda opposizione chiarisce il senso della prima. Intendo che nella produzione letteraria può essere dominante il livello del significante oppure il livello del significato (la parzialità e ambiguità della tavola di Jakobson è ormai largamente riconosciuta), mentre sono impensabili (letteralmente) un significante che non significhi e all'inverso un oggetto della comunicazione che non passi attraverso lo strumento comunicativo. Insomma, il linguaggio può tendere a dire solo se stesso oppure a dire quel che è fuori di esso. E non varrebbe obiettare che la conoscenza non sia che parola, perché non si farebbe altro che trasferire il discorso su un diverso terreno, come sarebbe il ripetere che non si conosce se non attraverso gli strumenti di conoscenza del pensiero umano. Il carattere dialettico della conoscenza sarebbe annullato solo se fosse dimostrato che nulla è fuori del singolo soggetto pensante. Tesi certo non priva di fascino ai nostri giorni per molti, ma chi scrive non è tra questi per una scelta non tanto teorica quanto ideale e pratica. Una scelta che vorrei definire *rifiuto di Babele*.

Un criterio di decisione, in ordine alle scelte e alle valutazioni, può derivare dall'analisi del rapporto tra letteratura e fruitori, letteratura e società, dal rilevamento della qualità del suo ruolo e della sua incidenza all'interno di essa. Non so – e in questa sede non importa – se un tale criterio sia parallelo a quello che vorrebbe si definisse la natura del letterario come quella forma di scrittura che una società e un tempo riconoscono come letterario. Sono convinto, ma l'esperienza storica lo conferma, che la letteratura è tanto più presente e attiva nel contesto sociale quando propone rappresentazioni e modelli dedotti dalla sua stessa realtà e a questa riconducibili. Quando cioè si garantiscono il primato del significato e la trascendenza. Il che non equivale a riproporre *naturalismi* o *verismi* o *realismi* in senso stretto, poiché significato e trascendenza si possono coniugare, come ognuno sa, col simbolo e la metafora e con ogni astrazione. Va ripetuto chiaramente: non si rifiutano le avanguardie e non si bandiscono le procedure di smascheramento e rottura di natura linguistico-formale. Quel che si ritiene non coincidente con una concezione dell'arte come espressione necessariamente relazionata al sociale è un letterario – come ogni altra forma d'arte – che abbia in se stesso la propria ragione e la propria destinazione. Perché, quasi per definizione, l'immanenza isola.

Ecco cosa intendo per trascendenza e quindi per funzione della letteratura nel tempo e nella società. Dalla rappresentazione al modello, al mito. O all'anti-modello e all'anti-mito. Solo così essa attua quella fun-

zione conoscitivo-persuasiva, appoggiata a una capacità di appello all'intelligenza, ma insieme all'inconscio e all'immaginario, che le dà un vero ruolo.

A questo punto e da questo punto di vista il problema della «letteratura oggi» comincia ad avere una sua messa a fuoco. La produzione degli ultimi decenni testimonia del rischio crescente di una caduta in un neoformalismo compiaciuto ed a suo modo estetizzante (magari l'estetismo del brutto) coniugato col dilagare del gusto – *à la page* – di un'arte come giuoco e divertimento. Ancora una volta, non si contesta la funzione possibile, in termini di significato e trascendenza, dello sberleffo e dell'irrisione. Sarebbe come rovesciare la condanna di Platone e bandire il comico. Si contesta invece la riduzione, mi sia consentita la figura, del giuoco a giuoco, cioè ad esercizio infantile o, peggio, ad oziosa insignificanza. La via alla paranoia della *lalia* non finalizzata non passa solo attraverso il *tragico*, ma anche attraverso il *comico*. E se ci si illude di contestare qualcosa, si dovrebbe capire che, al fondo, si contesta solo la funzione conoscitiva e liberatrice dell'arte. L'immanenza non è forse l'estremo esito della già deprecata divisione del lavoro, spinta sino alla ghettizzazione dello scrittore entro il cerchio chiuso e soffocante della specializzazione? O è proprio questo che si vuole... là dove si progetta la modernizzazione senza attributi?

Si opporrà da tante parti, dando sulla voce con terroristico fastidio a chi propone una letteratura conoscitivo-interpretativa, che il nostro tempo si nega alla rappresentazione per la sua opacità e insignificanza. E certo non sono in questione i poteri «occulti»! Ma non sarebbe prudente chiedersi se il mondo non potesse apparire altrettanto opaco e non-significante, per ragioni ogni volta diverse, anche in epoche precedenti, nel Trecento o nel Cinquecento o nel Settecento o nell'Ottocento? Un'indagine che porterebbe a confessare che in verità tanti, troppi, letterati, disturbati o sviati dal lungo incombere dell'*impegno* e della contestazione, e del realismo o dell'autentico avanguardismo, cui si sentirono costretti e che ben poche volte davvero ne umiliarono le potenzialità, hanno finalmente trovato legittimazione all'antica, post-tridentina, vocazione al barocco e all'arcadia (l'uno e l'altra naturalmente nel senso negativo assegnatogli dalla tradizione). Ora si chiamano post-moderno, ma, facendo le dovute inevitabili distinzioni, la dissociazione e la rinuncia alla realtà sono gli stessi.

Solo che la storia sa fare le proprie vendette. È possibile non accorgersi che il tempo dell'apparente arresto è ormai dietro le spalle, appartiene al passato? Che già da un decennio la storia si è rimessa in moto e

che tutto o quasi è già cambiato? Veramente qualcuno comincia ad accorgersene, e qualche scrittura recentissima ha riscoperto il rapporto con la realtà. Ma ancora la contaminazione è troppo profonda, e l'ossessione di essere giudicati *diversi* rispetto alla norma del nuovo e attuale attanaglia e comprime le buone intenzioni. Senza il ritorno alla trascendenza ogni tentativo di riconquista del senso può solo imboccare vicoli ciechi.

La conseguenza è che il lettore non specialista è abbandonato a una condizione di estremo disorientamento, in balia dei *mass-media*. Nel migliore dei casi riesce a ripiegare sui classici d'altri tempi o su autori non italiani. Niente di male, sicuramente. Anzi è stato sempre un bene riscoprire i valori autentici e aprirsi alle lezioni d'oltre frontiera. Ormai però è problematico lo stesso rapporto coi nostri classici. Il nuovo lettore, sempre più spesso digiuno di latino e di greco, può veramente accostarsi ai classici di una letteratura che, se si esclude qualche autore e qualche periodo, è di fatto la terza letteratura classica del mondo occidentale? Ma assai più spesso avviene che quel lettore sia indirizzato verso scritture solo apparentemente dotate di significato e in verità soltanto appiattite verso la referenza. Scritture cioè che non rappresentano e non interpretano, ma inseguono e riproducono disarticolati spezzoni di realtà o, peggio, riciclano o semplicemente adunano materiali di scarto (su linee parallele, solo diversificate dal grado di elaborazione culturale, si situa l'offerta, oggi assai forte, della telenovela). Oppure, ed è nuova convenzione e la più sottilmente predisposta, quel lettore è persuaso a identificare il grande libro in testi esteriormente iperaddensati di significato, costruiti cioè come depositari delle chiavi per accedere ad ogni piano e braccio del castello, e che in realtà sono soltanto prodotto di sofisticate ingegnerie. Tutti testi che potremmo chiamare a contenuto senza *significato*.

Ma così sto già riferendomi all'industria culturale. Il cerchio e l'intreccio di politiche editoriali, consorterie letterarie, connivenze e ammiccamenti dei recensori professionisti, conformismi e ripetizioni ad orecchio ed improvvisazioni e invenzioni dei *mass-media*. Un blocco che, come sappiamo, non è che strumento (certo non solo passivo e determinato, ma a sua volta attivamente produttore) di ideologie di moda e di politiche culturali dei gruppi di potere. Un compattamento che appare perverso non perché introduca nel campo del letterario la legge del mercato (che era già in atto nell'Inghilterra del Settecento, ed era il modello proposto agli Italiani dal buon Baretti), ma perché ne introduce una forma degradata, la estremizzazione consumistica. In un tal quadro

quel che è scomparso è il momento del giudicare e, perché no?, problematizzare, rifiutare, stroncare. La valutazione *oggettiva* piuttosto viene demandata a quella sorta di... *posterità* che è la critica accademica. Che – se pure ha ancora lettori non necessitati da obblighi scolastici o professionali – funziona, se è consentito il raffronto, come istanza d'appello, nel senso che, come l'istituzione (quella giudiziaria) realmente destinataria e depositaria dell'appello, si pronuncia con lentezza e posticipazione, il che, in una realtà consumisticamente regolata, è ininfluente ai fini del profitto e del successo, che debbono essere e sono, quando lo sono, immediati e assolutamente al presente.

Fatto è che oggi il lettore è aggredito da una congerie di costruzioni, con forme di comunicazione soprattutto visive, riconducibili alla *fiction*. Vorrei distinguere tra una *fiction* di consumo, e di consumo di massa, e una *fiction* di qualità. Ma le cose sono anche più complesse. Auspicherei per i nostri e i futuri decenni una produzione narrativa di qualità e di massa, e non è una contraddizione. Parallelamente al costituirsi e al diffondersi di una cultura di massa con le sue varie articolazioni, potrebbe nascere una letteratura creativa ad ampia diffusione con le caratteristiche tipiche della «qualità», ma di quello che genericamente si potrebbe definire livello medio. Si realizzerebbe finalmente l'istanza romantica del costituirsi di una letteratura moderna di cui sarebbe costitutiva la compresenza di un certo numero di grandi scrittori e di un ampio numero di medi scrittori. La scommessa del nostro tempo è proprio il potenziamento di questa seconda categoria e l'acquisizione da parte di questa, in equilibrata sintesi, di elementi dell'alta qualità e di elementi della *fiction* di massa (un tempo si diceva «popolare»), per incontrare il grande pubblico. Quella che altrove ho chiamato «neoromanticizzazione» del fare letterario, e artistico in genere.

Il problema teorico e storico del romanzo alla radice non può essere posto fuori dalla consapevolezza della condizione storica generale e specifica in cui operiamo. Quella che ho creduto di poter descrivere, o altra. Senza una «coscienza» le domande che poniamo sono retoriche o meramente erudite o strategicamente accademiche. Il che non vuol dire riproporre semplicisticamente l'ideologia. Si tratta di mantenere sempre aggiornate le domande fondamentali, quelle che deduciamo dalle puntualizzazioni manzoniane. E queste si collegano a un quadro di problemi e di temi di base. Cercherò pertanto di indicare alcuni punti da cui non si dovrebbe prescindere. Mentre una definizione ampiamente comprensiva e fondatamente persuasiva forse non è ancora possibile oggi, in un tempo qual è il nostro che è tanto facile leggere come è difficile pensare

in rapporto alle nuove direzioni e finalizzazioni che la nostra civiltà, speriamo presto, si vorrà e si potrà dare.

Non si possono ignorare – e qualche recente approccio segna significative tappe al riguardo – le ipotesi sull'origine della narrazione, e quindi le teorie del raccontare mitico e le teorie del raccontare epico, e in questo quadro va posto, o visto, il problema del rapporto della narrazione con l'oralità e con la scrittura, con la sapienza e con l'intrattenimento. Non si può non tener conto, per capire la natura del romanzo, dei suoi momenti di particolare espansione e significatività. Ma non fissando un solo momento storico come momento esemplare. Non si può continuare ad assumere come momento unico il Settecento o, peggio ancora, come momento di avvio il *Don Quijote*. Vanno tenuti in considerazione, a voler rimanere in ambito mediterraneo ed europeo, anche il tempo e le situazioni entro cui si formano e sviluppano il romanzo greco antico come il romanzo francese e il romanzo bizantino medievali. Nel tentativo di riconoscere aspetti generali e fondativi e specifiche evoluzioni storiche. Il problema stesso del genere e della sua definizione non può che essere legato e subordinato alla considerazione storica.

Il che si traduce anche in obbligo di riprendere a ragionare in termini di totalità dialettica, di mettere in rapporto cioè opera e quadro storico, in ogni risvolto, dal culturale al politico, al sociale, all'economico. Sia pur per sostenere autonome linee di svolgimento. Da dimostrare, naturalmente. O, al limite, anche per proporre il non-svolgimento. E dovremmo augurarci, in questo caso, di ritrovare le motivazioni – per non dire le conoscenze – di un Kurtius.

Il che vuol dire anche porre in termini più approfonditi e più estesi il tema del pubblico e dell'ambiente di produzione. E andrebbe decisamente recuperata la dialettica autore-opera-lettore, senza dimidiamenti e limitazioni a una sola delle componenti. In questo insieme di riferimenti va preso atto anche del problema della scrittura delle donne e della scrittura per le donne. Che è un problema da risolvere in relazione alla realtà del singolo testo. Non se ne può fare una questione di sesso, trattandosi invece di cultura e mentalità, né una questione di destinazione letteralmente dedotta – parlo delle opere dichiaratamente scritte per le donne –, quando in gran parte dei casi l'indicazione è puramente metaforica, o metonimica, dominando l'intenzione di alludere a un pubblico più ampio e diverso rispetto a quello tradizionale.

Non possiamo pensare veramente, ignorando la forza del *topos*, che Boccaccio, secondo il Proemio, scrivesse il *Decameron* solo per le donne: «Chi negherà questo, quantunque egli si sia, non molto più alle va-

ghe donne che agli uomini convenirsi donare?». Un autore che aveva riscoperto il valore educativo, ma soprattutto consolatorio e liberatorio della parola: «Nella qual noia tanto refrigerio già mi porsero i piacevoli ragionamenti d'alcuno amico e le sue laudevole consolazioni, che io porto fermissima opinione per quello essere avvenuto che io non sia morto». Che perciò non poteva non pensare all'essere umano in sé, soggetto di depressione, disperazione, malinconia, vuoto esistenziale. E non possiamo pensarlo neppure per Manzoni. All'apertura del secondo tomo del *Fermo e Lucia*, si chiede quanto il descrivere distesamente, analiticamente e in profondità i sentimenti d'amore possa rispondere all'esigenza di educare il pubblico dei lettori. E si chiede subito come potrebbe reagire una lettrice «vergine non più acerba». Ma non scrive certo solo per questo tipo di pubblico. Certo il fondamento del suo pensiero al riguardo è moralistico, in quanto scrivere d'amore per lui vuol dire «far consentire l'animo di chi legge a questa passione». Ma le sue ragioni dimostrano subito che si è collocato su un piano nuovo in quel che riguarda il rapporto di comunicazione tra autore e pubblico. Egli vuole che il suo libro possa essere letto da categorie di persone a cui debbono essere fornite conoscenze e indicazioni per una vita moralmente e civilmente migliore. Non vuole più che lo scrittore scriva per «dilettare», perché non si deve più scrivere per «divertire quella classe d'uomini che non fa quasi altro che divertirsi». I lettori hanno bisogno d'altro: «Vi sono altri sentimenti dei quali il mondo ha bisogno, e che uno scrittore secondo le sue forze può diffondere un po' più negli animi: come sarebbe la commiserazione, l'affetto al prossimo, la dolcezza, l'indulgenza, il sacrificio di se stesso: oh di questi non v'ha mai eccesso; e lode a quegli scrittori che cercano di metterne un po' più nelle cose di questo mondo».

Non si può non tener conto delle attese sociali. In senso formativo, istruttivo, educativo, etico, e per altro verso nel senso dell'intrattenimento, dello svago, della destinazione al tempo libero. Le forme della ricezione sono state, e sono, condizionate dalla funzione che le politiche culturali, esplicite e implicite, pubbliche e private, collettive e particolari, intendono assegnare alla letteratura e all'arte in genere. La censura, il rifiuto, la condanna, prevedibile o effettiva, quanto hanno influito nell'organizzazione del genere, delle specie, degli individui? La denuncia del libro «Galeotto», da Dante a Manzoni, riflette certamente ben più che posizioni individuali. Il romanzo come ha navigato tra secche e scogli e come e perché e a quali costi è sempre sopravvissuto?

Si connette a questo punto il tema della «morte» del romanzo. Che non è solo prospettiva hegeliana e positivistica, ma problema quasi di

ogni snodo fondamentale della storia della narrazione. In verità nel secondo caso si è trattato sempre di dichiarazione di morte di una certa forma della narrazione e del romanzo. È certo che l'epopea classica sia stata cancellata dall'epos cristiano dei libri testamentari e dalla *Divina Commedia* e che quella cavalleresca sia stata negata nei suoi fondamenti da Ariosto e Cervantes. Oggi si potrebbe supporre, o temere, che il visivo e l'audiovisivo possano sostituirsi alla scrittura e alla lettura. Credo invece che avvenga il contrario, che, al livello medio e alto cui accennavo prima e a determinate condizioni, visivo e scritto si possano potenziare a vicenda. Come è avvenuto nel rapporto narrazione scritta-cinema. Muore, ripeto, un modo di intendere e di praticare la narrazione romanzesca. Nessun esempio più efficace e persuasivo del *Fu Mattia Pascal*. L'uomo post-copernicano non è più narrabile. Ma non lo è nel modo ottocentesco. Il Novecento narrerà appunto l'uomo post-copernicano.

Le citazioni che ho fatto in queste pagine non coincidono con quelle correnti nella letteratura critica. Si deve nuovamente e spregiudicatamente riflettere sulle questioni relative ai «canoni». Che implicano problemi di ordine storico e, nel senso che si è detto, geografico. Non si deve perpetuare l'errore, vero circolo vizioso – a cui non sfuggirono neanche gli Hegel e i Lukács –, di giungere a definizioni generali o anche di fondare analisi particolari in base all'assunzione di una campionatura, che in qualche modo è decisa in rapporto a un'idea preconcepita. Ancora una volta, solo può decidere la conoscenza storica. E, d'altra parte, non è il caso di ripensare in termini più storici, e meno autocolpevolizzanti, tutta la tematica relativa all'eurocentrismo?

La conoscenza storica va chiamata in aiuto anche per il problema su cui tanto si è tormentata la teoria e l'analisi, quello del «realismo» del romanzo. Una categoria e un concetto definibili solo in rapporto a determinati testi e a determinate prospettive critiche. Non voglio sconfinare nell'epistemologia, nella gnoseologia e nell'ontologia. E non propongo quindi una definizione di realtà e verità. Ma una riflessione sulla narrazione e sul romanzo non può non giungere a certe domande finali. Non ci si può non chiedere, a partire da un paradigma operativo, da una rappresentazione funzionale di verità e realtà, quale verità e realtà rifletta il romanzo e quale sia la verità del romanzo. Oppure si decide che non esista un rapporto. Ma in ogni caso il problema non può essere eluso.

Franco Musarra

Leopardi e Piccolo

Una costante della critica italiana è il considerare la presenza di Leopardi nei poeti del Novecento¹. Umberto Eco non ha mancato di precisare che spesso «molti discorsi, apparentemente, non si riferivano a Leopardi. Ma il suo fantasma aleggiava su tutti»² anche se si tratta di un poeta «difficile [...] da leggere»³; per Eco «la riflessione poetica leopardiana si presenta come uno dei momenti sommi, e tipici, della sensibilità moderna»⁴. Per Mario Luzi poi «sempre più Leopardi nella sua poesia e nella sua filosofia e ancor più nell'interdipendente reciproco dell'una e dell'altra e nel loro straordinario concrescere si conferma autore fondamentale per l'epoca. E l'epoca [...] è l'avvento di una fase umana che proprio lui, non tanto per divinazione quanto per forza di strenue analisi del reale presente, aveva visto definirsi come modernità, intendendo [...] un tempo non solo nuovo, ma inesorabilmente diverso»⁵. È naturale dunque che pochissimi siano gli autori «sfuggiti» ad una radiografia oculata dei loro testi, radiografia avente per lo più lo scopo d'individuare «segnali» dell'opera del Recanatese. A volte sono gli stessi poeti, con

¹ Si vedano, oltre al volume *Leopardi e il Novecento*. Atti del III Convegno internazionale di Studi leopardiani, Recanati 1-4 ottobre 1972, Firenze, Olschki, 1974, anche A. Dolfi, *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Roma, Bulzoni, 1986; A. Valentini, *Leopardi e la poesia moderna italiana*, in *Leopardi. Idillio metafisico e poesia contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 133-141; «*Quel libro senza uguali*». *Le Operette morali e il Novecento italiano*, a cura di N. Bellucci e A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000.

² U. Eco, *Leopardi a Parigi*, in AA.VV., *Le dimensioni dell'infinito*, supplemento italo-francese di «Nuovi Argomenti», Istituto Italiano di Cultura di Parigi, 50 rue de Varennes (29 marzo 1989), p. 10.

³ Ivi, p. 8.

⁴ Ivi, p. 10.

⁵ M. Luzi, *Nella poesia e nel pensiero una necessaria rifondazione* (Discorso tenuto a Recanati il 28 giugno 1987 nel 150° anniversario della morte di Giacomo Leopardi), in AA.VV., *Omaggio a Leopardi*, a cura di F. Foschi e R. Garbuglia, Abano Terme, Fracisci Editore, 1988, (prima edizione 1987), p. 557.

saggi critici o con considerazioni sugli autori che sentono a loro più vicini, a dare interessanti indicazioni. Per Leopardi il caso di Giuseppe Ungaretti è in tal senso emblematico, ma non unico. Si potrebbero ricordare Vincenzo Cardarelli⁶, Mario Luzi⁷, Piero Bigongiari⁸, Leonardo Sinisgalli⁹, Sergio Solmi¹⁰, Italo Calvino¹¹ e tanti altri. Non credo che si sia molto lontani dal vero se si afferma che tutti gli scrittori italiani del Novecento hanno risentito dell'influsso di Leopardi, o per lo meno hanno dovuto fare i conti con la sua opera¹². Un seppur rapido controllo nei repertori bibliografici, soprattutto nel prezioso volume di Emilio Giordano¹³, ci mostra che i risultati sono disparati per la diversità d'interessi e d'impostazione: si va infatti da analisi che privilegiano gli ideologemi o

⁶ Cfr. V. Cardarelli, *La fortuna di Giacomo Leopardi*, in «Calebrazioni marchigiane», Parte II, Urbino, 1934, pp. 194-217, e la Bibliografia degli scritti rondeschi su Leopardi in *Leopardi e il Novecento*, cit., pp. 141-148.

⁷ M. Luzi, *Il silenzio e la voce*, Firenze, Sansoni, 1984; *Leopardi nella poesia del Novecento*, in *Leopardi e il Novecento*, cit., pp. 11-22, poi ristampato con il titolo *Leopardi nel secolo che gli succede* nel volume *Vicissitudini e forma*, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 114-128; *Nella poesia e nel pensiero una necessaria rifondazione*, cit., pp. 557-565. Su Luzi e Leopardi si veda M. Pieracci Harwell, *Presenza di Leopardi*, in *I due poli del mondo leopardiano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1986, pp. 103-137.

⁸ P. Bigongiari, *Leopardi e l'ermetismo*, in *Leopardi e il Novecento*, cit., pp. 149-167; dello stesso Bigongiari si veda il volume *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.

⁹ Si veda la testimonianza di Sinisgalli nel volume *Leopardi e il Novecento*, cit., pp. 219-233.

¹⁰ S. Solmi, *Studi leopardiani*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1987.

¹¹ «La luna, appena s'affaccia nei versi dei poeti, ha avuto sempre il potere di comunicare una sensazione di levità, di sospensione, di silenzioso e calmo incantesimo. In un primo momento volevo dedicare questa conferenza tutta alla luna: seguire le apparizioni della luna nelle letterature d'ogni tempo e paese. Poi ho deciso che la luna andava lasciata tutta a Leopardi. Perché il miracolo di Leopardi è stato di togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare. Le numerose apparizioni della luna nelle sue poche poesie occupano pochi versi ma bastano a illuminare tutto il componimento di quella luce o a proiettarvi l'ombra della sua assenza» (I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 26).

¹² Cfr. M. Petrucciani, *Leopardi nelle poetiche e nei poeti dell'ultimo trentennio*, in *Leopardi e il Novecento*, cit., pp. 169-197.

¹³ E. Giordano, *Il labirinto leopardiano. Bibliografia 1984-1990. Leopardiano II (con una appendice 1991-1995)*, Napoli, Liguori, 1997. Dello stesso Giordano si veda anche *Il labirinto leopardiano. Bibliografia 1976-1983*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1986. Utili sono poi tra gli altri i seguenti volumi: A. Frattini, *Leopardi nella critica dell'Ottocento e del Novecento*, Roma, Edizioni Studium, 1989; E. Carini, *Bibliografia analitica leopardiana (1971-1980)*, Firenze, Olschki, 1986; AA.VV., *Leopardi nella critica internazionale*, a cura di M. Santoro, Napoli, Federico & Ardia, 1989.

le unità primarie di significato, ad altre in cui la ricerca si sofferma principalmente sugli stilemi o sulle micro-unità foniche e sintagmatiche. Emilio Giordano ha parlato di una «vera e propria gara a cercare in Leopardi e nelle sue opere una risposta definitiva a tematiche politiche sociali economiche, ma anche estetiche e filosofiche che agitano il nostro tempo, gara dove le poche voci discordi vengono sommerse ed isolate», il che «non deve meravigliare più di tanto trattandosi di un autore che, in un modo o nell'altro, molto spesso anche attraverso deformazioni del suo messaggio ideologico e letterario, è stato sempre considerato un contemporaneo, sempre al centro di un dibattito mai concluso»¹⁴. Oggi, dopo gli studi sull'intertestualità di Genette¹⁵, tra gli altri¹⁶, credo sia bene, prima di addentrarci in una ricerca così complessa come quella riguardante le «affinità» tra due scrittori, precisare ciò che s'intende raggiungere e alla fine mostrare se gli elementi individuati sono attivi e primari nei processi costitutivi delle macroentità e/o delle microsequenze testuali. In altre parole, qualsiasi siano le strategie critiche seguite, si dovrà giungere ad evidenziare se all'interno delle entità sistemiche proprie dell'opera «moderna» le unità ritenute leopardiane (siano queste dei fonemi, dei semantemi, dei ritmemi o metremi ecc.) si collocano come referenti «esterni» di confronto o interagiscono, e come, sino a divenire primarie nel costituirsi della nuova «realtà» testuale. Tutto ciò dovrebbe proteggere il critico dal pericolo, tutt'altro che immaginario, di perdersi in un «labirinto» di riferimenti sempre più «sottili».

D'altra parte i vantaggi di uno studio attento alle interrelazioni tra due scrittori sono tali da scusare eventuali forzature. Un tale studio permette infatti di mettere a punto le coordinate sia del sistema di partenza che di quello d'arrivo, e di penetrare più profondamente nei costituen-

¹⁴ E. Giordano, *La fortuna critica di Leopardi nel secondo Novecento*, in AA.VV., *Leopardi e noi. La vertigine cosmica*, a cura di A. Frattini, G. Galeazzi e S. Sconocchia, Roma, Studium, 1990, p. 152.

¹⁵ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Parigi, Editions du Seuil, 1982.

¹⁶ *Intertextualität*, a cura di U. Broich e M. Pfister, Tübingen, Niemeyer, 1985; *Intertekstualiteit in theorie en praktijk*, a cura di A. Mertens, Dordrecht, Foris, 1990; S. Holthuis, *Intertestualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen, Stauffenburg, 1993; U. Musarra-Schroeder, *Influence Versus Intertextuality*, in AA.VV., *The search for a new alphabet. Literary studies in a changing world in honor of Douwe Fokkema*, a cura di H. Henderix, J. Kloek, S. Levie, W. van Peer, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1996, pp. 167-171. Per un'informazione bibliografica generale si veda *Intertextuality, allusion, and quotation: an international bibliography of critical studies*, Londra, Greenwood press, 1989.

ti primari fino a cogliere il momento in cui il testo evidenzia se stesso.

Richiesto di partecipare a questo convegno ho scelto come «referente» meridionale leopardiano un poeta, Lucio Piccolo, che a torto non gode dell'attenzione che meriterebbe, questo forse anche per l'impossibilità ad accedere ai suoi manoscritti. Da quanto mi risulta comunque Piccolo non ha scritto saggi su Leopardi, ma naturalmente l'opera del Recanatese è presente nella sua biblioteca che oggi si può consultare nella Fondazione Piccolo a Vina di Capo d'Orlando. La lettura delle sue poesie ha spesso fatto riemergere prepotentemente in me ricordi leopardiani. A volte si trattava di unità sintagmatiche, altre volte di scansioni ritmiche, altre di tonalità alte, difficilmente quantificabili in unità significative, a volte di ideologemi su cui si reggevano certi versi. La pausa di riflessione aveva quindi una sua solida giustificazione. Del resto Natale Tedesco, uno dei critici più attenti all'opera di Lucio Piccolo, non aveva mancato di sottolineare a proposito del suo stile che lo si può definire «in qualche modo di tipo leopardiano»¹⁷.

Certo non è operazione semplice districare da un poeta che, come il cugino Tomasi, «ha letto *tous les livres*»¹⁸ quello che nella sua memoria letteraria risale direttamente a Leopardi. Come distinguere per esempio ciò che di leopardiano viene a Piccolo per mediazione di De Roberto¹⁹ o di Montale? Dopo gli studi di Anna Dolfi e di Gilberto Lonardi, nonostante le riserve e i distinguo di Silvio Ramat²⁰, recentemente Franco

¹⁷ N. Tedesco, *Introduzione alla figura e all'opera di Lucio Piccolo*, in AA.VV., *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, Atti del convegno internazionale di Capo d'Orlando (9-11 ottobre 1987), a cura di N. Tedesco, Marina di Patti, Pungitopo, 1990, p. 8. (Di qui in avanti utilizzeremo per il volume la sigla LPCdO).

¹⁸ N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, Marina di Patti, Pungitopo, 1986, p. 15. Si veda anche la testimonianza di Piccolo sollecitata per un telefilm da Vanni Ronsisvalle (*Il favoloso quotidiano. Sceneggiatura e script del film-tv su Lucio Piccolo maggio 1967*, in *Lucio Piccolo*, fascicolo monografico di «Galleria» a cura di V. Consolo, V. Ronsisvalle e J. Tognelli, n. 3-4 (1979), pp. 71-95) e il saggio di N. Zago, *La «scorrente parete dipinta»*. *Appunti sulla poesia di Piccolo*, in LPCdO, pp. 51 e sgg.

¹⁹ Per il rapporto Leopardi/De Roberto cfr. G. Finocchiaro Chimirri, *Federico De Roberto studioso di Leopardi*, in AA.VV., *Leopardi e l'Ottocento*, Atti del II Convegno Internazionale di Studi Leopardiani (Recanati 1-4 ottobre 1967), Firenze, Olschki, 1970, pp. 325-329; P.M. Sipala, *Leopardi tra Federico De Roberto e Vitaliano Brancati*, in AA.VV., *Leopardi e la cultura europea*, Atti del Convegno Internazionale dell'Università di Lovanio (Lovanio 10-12 dicembre 1987), a cura di F. Musarra, S. Vanvolsem, R. Guglielmone Lamberti, Leuven-Roma, Leuven University Press-Bulzoni, 1989, pp. 401-411.

²⁰ «Se occorre ammettere che non sussiste traccia essenziale di Leopardi dovunque affiorino frammenti cospicui o tenui del lessico leopardiano, mi guarderei però anche dal-

Ferrucci²¹ non ha mancato di sottolineare e di dimostrare che «ideologicamente *Ossi di seppia* e le *Occasioni* sono leopardiane: e il Leopardi che sembra esercitare un maggior influsso è l'ultimo e petroso Leopardi, quello del *Tramonto della luna* e della *Ginestra*», come pure diretti legami con Leopardi intravede in *La Bufera* e in *Auto da fe'*, anche se si tratta qui del Leopardi delle *Operette morali*²². Natale Tedesco molto decisamente aveva evidenziato, già nel 1987, i legami profondi che legano, soprattutto attraverso la comune poetica degli oggetti Leopardi e Montale²³. In una lettera alla moglie di Montale, Piccolo scriveva: «venivo sin da ragazzo, da una preparazione classicistica, liceale, intensa e appassionata, ma [...] ingenua e circoscritta. *Ossi di seppia* coi loro ritmi contrastanti, incisivi, espressione di una vita interiore, reattiva, drammatica furono per me il primo distacco, la prima influenza decisiva che doveva poi durare nello svolgersi della mia personalità»²⁴. Difficili risultano quindi una ricognizione e una sistemazione; mi si perdonino dunque eventuali forzature.

Molto leopardiana, per esempio, mi sembra la convinzione, espressa in una delle sue ultime interviste televisive che «la poesia, la vita è memoria: noi viviamo di memoria»²⁵, ma nulla ci prova che a Piccolo sia giunta direttamente da Leopardi e non da altri scrittori o filosofi, italiani o stranieri, come un Pirandello o un De Roberto o un Ungaretti o un Proust o un Yeats o un Husserl o un Heidegger (non dimentichiamo che Piccolo «conosceva benissimo il greco antico; parlava correntemente lo spagnolo, il francese, l'inglese; lesse nei testi originali, persino quelli ara-

l'eccesso opposto, che induce a captare l'orma di Leopardi e a ragionarne dove *non si vede*: o, dove, a mio giudizio, essa è troppo generica, sia di natura tematica o psichica (penso a come Gilberto Lonardi, uno dei più sagaci ricognitori, dopo il primo spoglio compiuto da Renzo Negri, dei rapporti fra Leopardi e la sua inquieta posterità, serri con lacci scaltri ma per me labili alcuni testi poetici montaliani a un Leopardi, specialmente "idillico", che Montale avrebbe compreso e aggiornato nelle motivazioni profonde)». S. Ramat, *Leopardi nella coscienza poetica novecentesca*, in *Leopardi e noi*, cit., p. 465.

²¹ F. Ferrucci, *Montale e Leopardi*, in «Strumenti critici», n.s. XII, n. 2 (maggio 1997), pp. 193-197.

²² Cfr. anche D. Cristadoro Parra, *Leopardismo ed antileopardismo nel nostro '900*, Poggibonsi, Lalli, 1984.

²³ N. Tedesco, *Leopardi e Montale: «la memoria in sé li cresce»*, in AA.VV., *Leopardi e la cultura europea*, cit., pp. 413-418.

²⁴ G. Musolino, *Nell'officina del poeta. Le «carte» inedite*, in LPCdO, p. 165. Sul rapporto tra Montale e Piccolo si vedano N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, cit., pp. 19-25 e G. Lonardi, *Piccolo e Montale*, in LPCdO, pp. 81-97.

²⁵ Cito da Basilio Reale, *Ricordo del poeta*, in LPCdO, p. 18.

bi, la poesia dall'antichità ai nostri giorni»²⁶). Molto vicino al modello leopardiano è comunque il collegamento stretto tra la memoria e la notte. Si considerino i due versi finali della lirica «E intanto la notte è venuta» dalla raccolta *Il raggio verde*:

[...]
ma non sappiamo dove sorga la memoria
e dove cominci l'invadenza discreta del flusso lunare²⁷.

Oppure quelli de «La stagione»:

[...] Non vengono
i giorni da profondità d'aria
ma da una immensità di memoria²⁸.

Si consideri in questi ultimi versi la leopardianità di un lemma come «immensità».

Premetto quindi che mi limiterò ad indicare prima alcune delle corrispondenze più marcate, per passare poi alle microsequenze senza aver la pretesa di essere esaustivo o di voler portare avanti una ricerca alla Negri²⁹, tutta intenta a cogliere le pur minime corrispondenze lessicali, essendo mia «ambizione» pittusto di giungere (ungarettianamente) alla «forma interna» leopardiana (Lonardi) presente in Piccolo, forma interna che risulta «scarsamente riversata all'esterno» e quindi «non vocabolista»³⁰. In altre parole ciò che si trova alla base della mia ricerca è in primo luogo il tentativo d'individuare l'eventuale «consonanza umana ideologica artistica [...] tra il poeta di Recanati»³¹ e Lucio Piccolo.

Fra le corrispondenze una delle più significative è senza dubbio la profonda coscienza di sé (ed a ciò ha forse contribuito la comune origine

²⁶ N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, cit., p. 81.

²⁷ L. Piccolo, *Il raggio verde*, a cura di G. Musolino, Milano, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, 1993, p. 22.

²⁸ L. Piccolo, *La seta e altre poesie inedite e sparse*, a cura di G. Musolino e G. Gaglio, Milano, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, 1986, p. 51.

²⁹ R. Negri, *Leopardi nella poesia italiana*, Firenze, Le Monnier, 1970.

³⁰ Cfr. la voce «Leopardismo» di G. Lonardi nel *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, vol. II, Torino, UTET, 1973, pp. 409-421; dello stesso Lonardi si veda il volume *Leopardismo. Spaggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974.

³¹ G. Cavallini, *Leopardi nel nostro secolo. Mito, presenza, attualità*, in *Studi e note su Foscolo e Leopardi*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 127-137: 130.

aristocratica, che in entrambi, per la coscienza della crisi del loro ceto, si traduce in aristocrazia intellettuale ed artistica). Ne deriva un'alta concezione del Bello che per loro è tutt'uno con il Vero, in quanto unico «vero» possibile. A ciò correlata è in entrambi l'attenzione al mondo classico, soprattutto greco, rivissuto modernamente (con un'affinità spirituale intensa) nei suoi miti riscritti su un foglio del loro tempo attraverso filiformi riprese di stilemi, di atmosfere, di simboli ecc., in una «sinestetificante» azione sull'immaginazione della ragione nel primo e del simbolico/magico nel secondo. La parola poetica non risulta mai subordinata a ragioni contingenti esterne, ma è tutta ripiegata su se stessa; è insomma intesa come «oltrepassante l'esistenza» (Lonardi) e quindi come unica consolazione di fronte al dolore esistenziale. In *Canti barocchi* (che già nel titolo contiene un implicito omaggio a Leopardi) troviamo una lirica significativa a riguardo, lirica che è necessario riportare interamente:

Ma nella notte che varca
– e fila silenzio ai borri
e macera stelle ne le
insenature raccolte –
invano cercherai fermare
col tuo calamo d'oro
sulle fluide cortine
il tulipano che non muta!
Si perderà fra i rigidi
cipressi e le querce
incontro al fragile stellato,
sarà fatuo ghirigoro,
melodia che palpita
solo del suo dileguarsi;
e l'ansia, i dardi,
le implorazioni del canto
si spegneranno a soglie
infinite a labili arcobaleni
e la lampada che ti dà
nimbo e sembra che arda
di piume in luce, di chiome
accese guarda come
tacita avventa alle pareti
l'ombra, come le tormenta
per poco d'aria che muove...
riconosci i terrori di una volta?
Ma forse lo splendore

d'ogni giorno è la gemma
 che manca a la corona
 quando il tempo, bianca
 lacrima, svanirà, e se ancora
 l'anno muoverà la zona
 multicolore delle stagioni
 sempre saranno la muta
 bellezza e il dolore che implora.

Vi sono singole parole utilizzate con una connotatività di ascendenza leopardiana. Mi limito ad alcuni esempi. Innanzi tutto «notte» ricollegabile a tanti testi di Leopardi. Penso che uno dei possibili referenti sia da individuare in *Il primo amore*; si considerino i versi (16-21): «Quel pensier che nel dì, che lusinghiero / ti si offeriva nella notte, quando / tutto queto pareva nell'emisfero: / tu inquieto, e felice miserando, / m'affaticavi in su le piume il fianco, / ad ogni or fortemente palpitando». Nella lirica ricorrono poi altre parole o sintagmi che risultano nucleari nel testo di Piccolo come «dolore» (v. 9), «silenzio», «sorgea la dolce immago» (v. 26), «a palpar mi mosse» (v. 51), «e lunga doglia il sen mi ricercava» (v. 65), «per li fuggiti dì» (v. 94), «spira nel pensier mio la bella immago» (v. 101). Certo *Il primo amore* non è l'unico testo che trapela in filigrana; «varca» richiama «anni varcar che poi spariro, oppressi» della *Ginestra* (v. 238), così «invano cercai fermare» riecheggia il «cerca il confuso viatore invano» di *Il tramonto della luna* (v. 29), «il tulipano che non muta!» è semanticamente collegato a «mutar forma e color. Cadde l'incanto» di *Aspasia* (v. 101); ma le due «corrispondenze» più significative mi sembrano quelle di «sempre saranno la muta / bellezza e il dolore che implora» con «quante volte implorata / con desiderio intenso, / Morte, sei tu dall'affannoso amante!» da *Amore e Morte* (vv. 48-50) e soprattutto «i terrori di una volta» con «per assidui terrori io vigilava» da *Le ricordanze* (v. 54). Con quest'ultimo canto vi è inoltre, a mio avviso, una corrispondenza semantica significativa con i versi seguenti:

[...] Poscia, per cieco
 malor, condotto della vita in forse,
 piansi la bella giovinezza, e il fiore
 de' miei poveri dì, che sì per tempo
 cadeva: e spesso all'ore tarde, assiso
 sul conscio letto, dolorosamente
 alla fioca lucerna poetando,
 lamentai co' silenzi e con la notte

il fuggitivo spirto, ed a me stesso
in sul languir cantai funereo canto.
(vv. 109-118)

Vi è poi la ripresa di una tonalità generata da certe sequenze ritmiche come il particolare uso dell'*enjambement*: «soglie / infinite», «la muta / bellezza», «la zona / multicolore», «bianca / lacrima», o costruzioni temporali introdotte per lo più da «quando».

È comunque la deoggettivazione della parola-oggetto a rendere con una vaghezza di significati l'atmosfera leopardiana³², con l'io poetante intento, nel silenzio notturno, a riflettere sull'inconsistenza dell'essere e sulla irrefrenabile fuga del tempo.

Le metafore, le catene sintagmatiche costitutive dei processi in atto dell'espressione poetica oltrepassano la «siepe», l'oggettivo, riuscendo così ad alludere «a qualcosa che non è possibile esprimere razionalmente e la cui comprensione non esaurirà il contenuto in esse celato»³³. Come per Leopardi, per Lucio Piccolo la poesia è «un poetico, rotto e ripreso, ma continuo discorso sull'Essere, su tutto ciò che è, di cui brama e paventa e rivuole una conoscenza crescente, anche se, invece di andargli incontro, sembra attendere passivamente»³⁴. Leopardiana è in Piccolo la ricerca di una profondità espressiva unita ad una certa inerzia, immobilità (che contrasta con il fervore riflessivo che prepara l'espressione poetica, come si può evicere da alcuni brani dello *Zibaldone*). Amoruso ha parlato a proposito della poesia di Piccolo di «termini del reale, dilatati fino a latitudini cosmiche»³⁵, una frase questa che si potrebbe utilizzare benissimo anche per Leopardi. In entrambi i poeti vi è un'assoluta dominanza e centralità dell'io poetante. Ogni parola è monologicamente ripiegata su se stessa e rimanda sempre all'io, sia che ne manifesti vibrazioni spirituali sia che si rivolga al mondo, dato che sarà sempre l'angolazione dell'io e la sua percezione a venirne privilegiata e perciò a determinarla. Si consideri quanto Leopardi scriveva a Vieusseux il 4 marzo 1826:

[...] gli uomini sono a' miei occhi quello che sono in natura, cioè una menomissima parte dell'universo [...] nella filosofia sociale io sono per ogni parte un vero ignorante. Bensì sono assuefatto ad osservare di continuo me

³² Per Mario Luzi «la religio dell'essere è in Leopardi pari a quella dell'esistere e dell'accadere» (M. Luzi, *Nella poesia e nel pensiero una necessaria rifondazione*, cit., p. 564).

³³ B. Reale, *Ricordo del poeta*, cit., p. 23.

³⁴ N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, cit., p. 17.

³⁵ G. Amoruso, «La seta»: il «trionfo triste» della fisicità, in *LPCdO*, p. 243.

stesso, cioè l'uomo in sé, e similmente i suoi rapporti col resto della natura, dai quali, con tutta la mia solitudine, io non mi posso liberare [...]

Tale processo di soggettivazione del reale con il conseguente concepire la sua esistenza solo come possibile nel momento di compenetrazione e ricezione/accettazione del mondo da parte dell'io – processo che aveva portato Leopardi a superare (dall'interno) le strettoie dell'illuminismo e del classicismo – si ripete in Piccolo, rafforzato dalle letture dei filosofi tedeschi degli anni Trenta, Husserl e Heidegger in particolare. Nel poeta siciliano la deoggettivazione del segno raggiunge forme estreme (risentendo anche della lezione dei simbolisti francesi e di poeti come Rilke, Guillén, Rebora, Ungaretti, Montale e Yeats³⁶), per cui le sue parole risultano cariche di connotazioni e di simboli di denso spessore. Riesce così a conferire all'oggetto uno «splendore magico»³⁷, riesce ad affacciarsi «oltre il limite» (*Gioco a nascondere*), oltre la «siepe», sino a raggiungere una realtà «senza spazio e senza tempo»³⁸. Si considerino i versi seguenti:

Voce umile e perenne
sommesso cantico
del dolore nei tempi,
che ovunque ci giungi
e ovunque ci tocchi,
la nostra musica è vana
troppo grave, la spezzi;
per te solo vorremmo
il balsamo ignoto, le bende...
ma sono inchiodate
dinnanzi al tuo pianto le braccia
non possiamo che darti
la preghiera e l'angoscia³⁹.

Qui più che la corrispondenza nei microelementi è un vago senso di angoscia e tristezza a far trapelare il «volto poetico» più decisamente

³⁶ Cfr. N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, cit., p. 13.

³⁷ N. Tedesco, *Introduzione alla figura e all'opera di Lucio Piccolo*, cit., p. 12. Tedesco parla anche di una «complessità della versificazione di Piccolo» dovuta alla «molteplicità» dei suoi interessi (ib.) e vorrei aggiungere dovuta al fatto che ogni sua parola poetica è (espressionisticamente) rivolta verso i battiti interiori del suo io che sente come rappresentativo della «generale condizione umana» (ivi., p. 16).

³⁸ B. Reale, *Ricordo del poeta*, cit., p. 23.

³⁹ L. Piccolo, *La seta e altre poesie inedite e sparse*, cit., p. 85.

leopardiano. Come per il Recanatese, per Piccolo la condizione poetica «pur nella lussuria figurale [...] si qualifica come una malinconia esistenziale»⁴⁰. Le sue riflessioni sui temi fondamentali dell'essere sono mese in moto «da solecitazioni esterne o ritrovamenti senza apparente peso»⁴¹. La centralità assoluta dell'io genera un senso di «aristocratica» solitudine nella coscienza di aver raggiunto «un delicato punto di equilibrio tra tradizione e spirito moderno» come ha acutamente osservato (per Leopardi) Sergio Solmi⁴². La solitudine e il conseguente contatto diretto ed indisturbato dell'io con il mondo (fiori, piante, monti, vento, nuvole, ma anche amore, gioco, dolore) rappresentano una necessità assoluta nel loro modo di concepire la poesia, anche quando (per lo più ironicamente) l'*altro* fa capolino o spinge dall'esterno per introdursi. È l'esperienza della solitudine e del silenzio che permette all'io poetante di «captare» messaggi della natura e di reconsiderarli attraverso i processi riflessivi individuali sino a mitizzarli, a rigenerarli e ad introdurli nel vibrante magma dell'Essere. In una tale concezione della poesia le parole che «rifiutano» ogni «inumazione» nell'io provocano necessariamente ansia e tensione. La poesia *Meridiana* si chiude con i versi: «Ma se il fugace è sgomento / l'eterno è terrore» che risentono certamente dell'*Infinito* leopardiano. Si rileggano i versi immediatamente precedenti:

Attendono i vegliardi;
sotto la cupola al segno rotondo
(in gemini) folgora l'ora eco di cosmi,
ed alle siepi del mondo
passa il brivido di fulgore
fende l'immane distesa celeste,
vibra, smuore, tace,
vento senza presa e silenzio.

Ma se il fugace è sgomento
l'eterno è terrore.

L'isotopia si sviluppa da *eco di cosmi* verso le *siepi* e di lì all'*immane distesa celeste* sino alla diade *silenzio/vento*. Piccolo «riscrive» a suo modo i «percorsi» dell'*Infinito* leopardiano.

⁴⁰ N. Tedesco, *Introduzione alla figura e all'opera di Lucio Piccolo*, cit., p. 14.

⁴¹ N. Zago, *La «scorrente parete dipinta». Appunti sulla poesia di Piccolo*, in LPCdO, p. 55.

⁴² S. Solmi, *Leopardi e la Ronda*, in *Leopardi e il Novecento*, cit., p. 128.

Altra componente comune nei due poeti è l'attenzione per certi aspetti della natura e del paesaggio recanatese e campano per Leopardi, palermitano e orlandino per Piccolo, aspetti che mettono in moto processi di scrittura simili. Vi è in entrambi un «modo acustico» (Galimberti) di rendere gli oggetti, la cui vicinanza mette in moto delle vibrazioni sulle quali intessono il loro canto, un canto sempre sorprendente, mai descrittivo o esterno, dato che ogni parola ha una «fortissima carica simbolica» (Giorgio Bàrberi Squarotti). L'assimilazione dell'oggetto nell'io genera una «riscrittura» dello stesso in un quadro nuovo, diverso, ricco d'inattese aperture. L'*oggetto* può essere un'entità reale (del mondo) o semplicemente un segno poetico, un significante o una catena di significanti di un testo. Si pensi alle irradiazioni semantiche generate da un fiore, dalla «ginestra» in Leopardi e dalla «plumelia» in Piccolo:

L'arbusto che fu salvo dalla guazza
 dell'invernata scialba
 sul davanzale innanzi al monte
 crespo di pini e rupi – più tardi, tempo
 d'estate, entra l'aria pastorale
 e le rapisce il fresco la creta
 grave di fonte – nelle notti
 di polvere e calura
 ventosa, quando non ha più voce
 il canale riverso, smania
 la fiamma del fanale
 nel carcere di vetro e l'apertura
 sconnessa – la plumelia bianca
 e avorio, il fiore
 serbato a gusci d'uovo su lo stecco,
 lascia che lo prenda
 furia sitibonda
 di raffica cui manca
 dono di pioggia,
 pure il rovo ebbe le sue piegature
 di dolcezza, anche il pruno il suo candore.

In entrambi agisce l'isotopia della «bellezza» minacciata che, seppur per breve tempo e in mezzo alla desolazione, riesce a resistere alla distruzione. Ritmicamente mi sembra significativo che *Plumelia* nella sua diversificazione tra i vari versi (si va da un quinario ad un verso di dodici sillabe) si apra e si chiuda con un endecasillabo.

Su una linea simile si colloca la lirica *Alla luna*:

Quando così ti sbianchi
quasi disfatta incerte
parvenze hai d'antichissimi
sfocati volti.

Forse sgomenti spettri
sorpresi all'alba in fuga.

Quando t'arrossi torbida
sanguigne voglie fermenti
e forse hai mari in collera
furia di venti cinerini
nei cieli gonfi.

Fra bianchi abeti senti d'ululato
fai specchio il lago
e sgombri nebbia azzurra nel silenzio
destandoci fantasmi di memorie
e infiniti abbandoni

lontanissima luna.

Oltre alle corrispondenze lessicali è la sensibilità portante che indica la presenza di Leopardi, espressamente evocata anche attraverso il titolo.

Ciò ci introduce in una ulteriore «affinità» tra i due poeti: il loro particolare modo di sentire lo spazio in cui si trovano a vivere. Recanati e Capo d'Orlando costituiscono in entrambi la *frontiera*, nel senso di qualcosa che separa ed unisce, qualcosa di determinante nel loro esser poeti, una specie di «carcere dorato», fonte d'ispirazione. Il loro cammino è inverso: da Recanati alle altre città italiane per Leopardi, da Palermo a Capo d'Orlando per Piccolo. Inoltre quest'ultimo doveva sentire nei suoi rapporti familiari qualche somiglianza con quelli di Giacomo per l'affetto che lo lega al fratello ed alla sorella: Carlo e Paolina per Leopardi, Casimiro e Agata per Piccolo. Come per Giacomo così per Lucio alcune poesie hanno quali interlocutori ideali i due fratelli. (Si pensi a *Nelle nozze della sorella Paolina* ed alla raccolta *Gioco a nascondere*).

Passando alle peculiarità formali, oltre all'iterazione, che è comune tipica di quasi tutti i poeti del Novecento, vi è il ricorso frequente a frasi interrogative, con lo scopo dominante di conferire forza ad una idea o «luce ad un'immagine». Giustamente Natale Tedesco per questo stilema chiama in causa Machado e Guillén⁴³, ma certo non estranei

⁴³ N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, cit., pp. 18-19.

debbono esser stati alcuni testi di Leopardi come il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, tra gli altri, dato che in entrambi le interrogative sono per lo più generate da una forte ansia metafisica e dalla coscienza del «tormento del vivere».

Si consideri quanto vi è, in filigrana, di leopardiano, pur nella quasi totale assenza di «rifusi», nei versi iniziali di *Sebbene tu cerchi*:

Sebbene tu cerchi che la tua stessa
fugacità sia l'arpa, il flauto, il ruscello,
sai che su la fronte è il segno
di una malinconia senza fine;
e se l'aria della notte che avanza
scioglie la maggiorana, i mirti, il chiaro
calice della datura
in fumo umido di fraganza,
sai che la favola sboccia,
poco dura, s'allontana,
e l'amaro è l'ultima goccia.

Per concludere è quasi superfluo, mi sembra, sottolineare che il Leopardi più vicino a Piccolo è il Leopardi (mediterraneamente) «lirico», quel Leopardi capace di folgorazioni poetiche in versi che nel corso degli anni si sono impressi nella memoria culturale degli italiani, vicino in questo al modo in cui lo sentirono e lo lessero gli ermetici, da Luzi a Gatto a Bigongiari.

Il quadro delle interrelazioni sistemiche tra Leopardi e Piccolo da me delineato, per quanto incompleto, lascia intravedere le linee portanti da seguire per renderne sempre più nitidi i «riverberi». In tal modo si aggiunge un piccolo tassello all'immenso mosaico della presenza del Recanatese nella coscienza poetica ed intellettuale del Novecento, tassello che nei suoi limiti risulta significativo, credo, sia per il suo particolare modo di manifestarsi, sia per i meccanismi e le strategie testuali che mette in moto nella poesia di Lucio Piccolo.

Rita Verdirame

Capranica, Tarchetti, Ghislanzoni e la storia di una donna brutta

Dalla fine degli anni Sessanta dell'Ottocento per circa un quindicennio, il lessema ossianico e preromantico «fosca», nella sua polifunzionalità morfologica di singolo aggettivo, di sintagma aggettivale o di topica onomastica femminile, gode di particolare fortuna: *Fosca*, uscito postumo l'anno stesso della scomparsa dell'autore, nel 1869 (con Treves), è il titolo del romanzo dello scapigliato Iginio Ugo Tarchetti, incentrato sulla figura della deforme, appassionata e mortifera eroina eponima; nel 1873 un altro dei «rompicolli» (Cletto Arrighi) dell'avanguardia, Antonio Ghislanzoni, attua la trasposizione in libretto d'opera della leggenda veneta del secolo X riportata da Luigi Capranica nel racconto storico *La festa delle Marie*, proposto una prima volta nel 1864 sul periodico milanese «La Perseveranza», indi da Treves proprio nel 1869¹. Nel racconto alla buona e bella Maria si contrappone antagonisticamente una donna orrenda ed esecranda, designata antifrasticamente con il nome Fausta, che il librettista ribattezzerà Fosca, attribuendo all'eroina negativa il valore simbolico e la trasparenza semantica fondati sulla congruenza magica tra nome e persona (il plautino *nomen omen*)², nel dramma musicato da Antonio Gomes e intitolato per l'appunto *Fosca*. Quindi, e sia-

¹ Lo stesso editore milanese riunì nell'unico volume dei *Racconti*, 1877, la leggenda veneta e altri due romanzi storici del Capranica, *L'amore di Dante* e *Sopra una Tomba*, inizialmente ospitati nelle pagine dell'«Illustrazione Universale», anch'essi nel '64, primo anno di vita del periodico milanese. Le citazioni della *Festa delle Marie* sono desunte dall'edizione 1877; quelle di *Fosca*, da I.U. Tarchetti, *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, vol. II, Bologna, Cappelli, 1967 (cui si rinvia per le notizie e la bibliografia critica sull'autore); i prelievi testuali dal libretto sono stati operati sullo spartito pubblicato dalla casa editrice musicale milanese Ricordi nel 1873.

² Cfr. B. Migliorini, *Dal nome proprio al nome comune*, Firenze, Olschki, 1968, dove si distinguono quattro elementi connessi all'imposizione di nome e alla relativa traslazione di significato: «l'allusione a un'individualità determinata, l'evocazione, il simbolismo fonetico, la trasparenza», p. 203.

mo nel 1883, Luigi Capuana dà alle stampe una scandalosa *Storia fosca*, intrisa di spiriti zoliani.

Una lettura diacronica comparativa della novella storica, del romanzo e del libretto d'opera ha consentito di formulare alcune ipotesi significative: la più rilevante consiste nell'individuazione del funesto personaggio femminile della prima come remoto «incunabulo» della protagonista del secondo, e dunque nell'ipotesi che la leggenda storica del '64 è una fonte probabile – seppur limitata a un abbozzo tematico – che confluisce nella «preistoria» del romanzo del '69, avendo Tarchetti ogni opportunità di conoscerla e per la grande diffusione del foglio che l'aveva ospitata in prima edizione (giornale «serio e ascoltattissimo», lo lodò Raffaello Barbiera), e per essere egli stesso collaboratore di molte riviste milanesi e dei fascicoli speciali a scadenza natalizia tra i quali proprio «La Perseveranza» (il cui annuale numero-strenna è regolare fino ai tardi anni Novanta), e infine per la sincronia della ristampa in volume del racconto medievale con il momento elaborativo di *Fosca* a cui l'autore, definitivamente domiciliato a Milano, lavorò nel suo ultimo anno di vita. La prossimità della descrizione fisiognomica e psichica delle protagoniste disegnate dai due scrittori non doveva essere sfuggita al Ghislanzoni, sodale dello sfortunato Iginio nell'esperienza dei *maudits* della Milano metropolitana e industriale degli anni Sessanta, e frequentatore dei medesimi ambienti artistici, giornalistici e politico-mondani dell'uno e dell'altro collega. Non ultimo il celebre salotto di Clara Maffei, dove pure fu ben ricevuto il maestro brasiliano Antonio Carlos Gomes, che avrebbe musicato il libretto tratto dalla *Festa delle Marie*.

La contessa sosteneva molti scrittori della *bohème*, anche se non ne approvava né l'ideologia barricadiera né quelle opere che il suo compagno di vita, l'austero Carlo Tenca, definiva frutti di «stortura d'ingegno», i risultati di un'«aberrazione in fatto d'arte»³. Tra gli ospiti del *salon* si annoverava proprio quell'Iginio raffigurato da Raffaello Barbiera: «L'espressione del suo giovane volto avea qualcosa d'inspirato e d'augusto agli occhi di fanciulle bellissime, e bruttissime, che s'innamoravano di lui. Qualcuna, orrenda, lo perseguitò a lungo colle furie d'una irruente passione morbosa»⁴; da parte sua, la Maffei era rimasta colpita dalla

³ Tenca elargisce questi giudizi in alcune lettere scritte all'amata in occasione del catastrofico debutto alla Scala, il 5 marzo 1868, del *Mefistofele* verdiano, su libretto di Arrigo Boito, ora riferite nella biografia di D. Pizzagalli, *L'amica. Clara Maffei e il suo salotto nel Risorgimento italiano*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 149-50.

⁴ R. Barbiera, *Il salotto della contessa Maffei*, Milano, Treves, 1895, qui citato dall'edizione 1914 di Mandella (Sesto San Giovanni).

denuncia antimilitarista, che il giovane aveva affidata alle pagine di *Una nobile follia-Drammi della vita militare* (nel '66 in appendice a «Il sole», l'anno seguente edito in volume da Vallardi).

Per quel che riguarda il musicista – «foltissima chioma scarmigliata, occhi neri ardenti come carboni accesi», ce lo tramanda sempre il cronista Barbiera – venuto dal Brasile a Milano, dove era allievo di Lauro Rossi e Antonio Mazzucato, egli era stato presentato a «Clarina» da Aleardo Aleardi, che aveva poi ringraziato l'aristocratica *salonnière* dell'affettuosa accoglienza riservata al suo protetto: «Vi ringrazio della bontà vostra verso il giovane Gomes. Egli avrebbe bisogno d'essere raccomandato alla pleiade dei potenti che regnano alla Scala: ma il povero selvaggetto non ha coraggio di pregarvene. Venite voi, misericordiosa, se potete, in soccorso alla sua timidezza»⁵. L'appoggio di «Clarina», tra l'altro amica amatissima dei due più venerati numi dell'epoca, Manzoni e Verdi, diede buoni frutti e qualche anno dopo il «povero selvaggetto»⁶

⁵ D. Pizzagalli, *L'amica. Clara Maffei e il suo salotto nel Risorgimento italiano*, cit., p. 150.

⁶ Antonio Carlos Gomes nacque a Campinas nello stato di San Paolo in Brasile, l'11 luglio 1836, esordì nel '61 con *A noyte de castelo*, che suscitò entusiasmo al Teatro Fluminense di Rio; del '65 è la *Juana de Flandes*, su libretto di Salvador de Mendonça, tanto applaudita da spingere l'imperatore don Pedro II di Borbone a concedere al musicista una borsa di studio per perfezionarsi a Milano, dove il brasiliano prese a modello la musica verdiana. La fase dell'apprendistato fu immediatamente seguita dal debutto con la rivista-spettacolo *Se sa minga* – il testo di Antonio Scalvini è in italiano nonostante il titolo in dialetto meneghino – nel '67 al Teatro Fossati con gran consenso di pubblico, conquistato dall'aria «Fucile ad ago», una satira antiaustriaca della battaglia di Sodowa, che rese l'autore tanto popolare da far sì che il suo nome apparisse nelle testate milanesi con la stessa frequenza di quello di Verdi. Un anno e mezzo dopo, al Carcano, fu la volta di un'altra rivista, la fantasia burlesca *Nella luna*, su testo ricco di richiami all'attualità di Eugenio Torelli Violler. Ormai celebre presso il pubblico milanese, Gomes si apprestava all'esordio operistico, che avvenne con *Il Guarany*, da un romanzo di José Martiniano de Alencar e su libretto di Scalvini e Carlo D'Omerville. L'opera-ballo in quattro atti, replicata alla Scala per dodici volte dal 19 marzo 1870, fu molto apprezzata da Verdi – tra l'altro l'ambientazione esotica richiama l'*Aida* (e *L'Africaine* di Nelusko) – e risultò gradita ai melomani, configurandosi come un riuscito tentativo di temperare l'energia drammaturgica del melodramma italiano con l'esperienza della *grand-opéra* alla Meyerbeer. Sull'onda della diffusa approvazione, dopo un'acclamata *tournee* brasiliana, Gomes, di nuovo a Milano, compose l'operetta *Telegrafo elettrico*, seguita dalla *Fosca*. Il musicista amava molto questa sua creatura vigorosa, ma il frequente ricorso a temi ricorrenti valse all'autore l'accusa di «wagnerismo», provocando numerose critiche all'opera. Nel duello tra sostenitori della tradizione nazionale e wagneriani, la *Fosca*, nonostante alcune arie di ardente lirismo (come quella di Fosca «Quale orribile peccato») e tre pregevoli duetti (quello di Fosca e Paolo, «Cara città natia», quello di Paolo e Delia, «Già troppo

non solo vide allestite le sue opere nel massimo teatro milanese, ma cominciò anche a lavorare assiduamente con i letterati dell'avanguardia⁷. Si trattò di una collaborazione dagli sbocchi eterogenei e non sempre confortati dal plauso della platea: *Fosca* ebbe accoglienza incerta, l'opera successiva, *Salvador Rosa* (al Teatro Carlo Felice di Genova, 21 marzo 1874, dal 10 settembre alla Scala), anch'essa su testo di Ghislanzoni da un romanzo di Eugène Merincourt, godette invece di una certa popolarità, tanto che la serenata «Mia peccerella» – uno degli ultimi casi di interpretazione di un soprano *en travesti* – entrò nel repertorio di Enrico Caruso. Di poco successiva la *Maria Tudor*, su libretto di Emilio Praga con l'apporto di Arrigo Boito, desunto da Victor Hugo e sulle orme del *Ruy Blas* di Marchetti. In questo caso, nonostante l'eccellenza del *cast* vocale che s'avvaleva di Anna D'Angeri e Francesco Tamagno, l'opera fu ritirata dal cartellone alla seconda serata scaligera (28 marzo 1879). Attorno al 1884 Gomes tornò a lavorare con Ghislanzoni per *Oltrada*, ma il tentativo abortì, come fallì la collaborazione con Felice Cavallotti.

Anche se il brasiliano era troppo lontano dall'orizzonte concettuale travagliato e dissonante di questi rapsodici e irregolari compagni di strada perché si avverasse una duratura e sostanziale sintonia tra il musicista e i librettisti scapigliati, tuttavia proprio la partitura della *Fosca*, con l'ampio cantabile dell'orchestra e i passaggi ora languidamente idilliaci, ora drammaticamente mossi, ora delicatamente malinconici, è passata nel giudizio dei critici come il risultato più equilibrato e coerente

al mio supplizio», e quello di Fosca e Cambro, «Tu lo vedrai negli impeti»), era destinata a soccombere. Dopo la rappresentazione scaligera, l'opera infatti fu portata in scena solo tre volte: nel febbraio 1878, sempre alla Scala (con Amalia Fossa e Francesco Tamagno), il 10 febbraio 1889, al Teatro Comunale di Modena (diretta da Emilio Usiglio e interpretata tra l'altro da Virginia Damerini, Leonilde Gabbi e Arturo Pessina), e nel novembre 1890, al Teatro Del Verme di Milano. L'ultima messa in scena risale al 1966, al Teatro Municipale di San Paolo, ma la *Fosca* era ormai da tempo uscita dai repertori. Dopo *Fosca*, Gomes presentò a Rio *Lo schiavo*, nel 1879, quando già l'estro del compositore declinava. Tuttavia grande è ancor oggi la sua fama in Brasile; il nome di Gomes è tra l'altro ammirativamente ricordato nel romanzo di Jorge Amado, *Dona Flor e i suoi due mariti*.

⁷ L'esordio degli scapigliati nell'arena del melodramma risale al 1863, con la rappresentazione de *I Profughi Fiamminghi* di Franco Faccio con libretto di Emilio Praga e poi con la pubblicazione dell'irriverente *Ode Saffica* di Arrigo Boito sul «Museo di famiglia» di Treves; utile alla ricostruzione della rete di rapporti tra il maestro sudamericano e gli artisti del suo tempo è l'epistolario di A.C. Gomes, *Carteggi italiani*, a cura di G. Nello Vetro, Milano, Nuove Edizioni, 1979.

te ottenuto nel teatro musicale dal movimento dell'avanguardia, e il suo libretto fu definito uno dei migliori della scena lirica italiana⁸.

I versi si dispiegano su un solido assetto drammaturgico che ricorda i *Lituani* di Ponchielli e, per la costellazione dei personaggi, anticipa la *Gioconda*. La somiglianza dell'area semantica con il romanzo di Tarchetti, pur nella sfera di generi diversi, e la compresenza di un predicato dominante – la bruttezza e l'isteria⁹, che inducono l'estremizzazione della passione d'amore fino ad esiti letali – stanno probabilmente alla base della scelta epigrafica del libretto di *Fosca*, con cui il poeta allude all'intervento combinatorio sui due testi, quello che fornisce l'argomento dell'opera in musica e quello dell'amico Iginio, che della donna brutta aveva fatto un'eroina fatale. Già in precedenza peraltro, Ghislanzoni era stato allettato dalla materia della sgradevolezza fisica femminile, seppure da un'angolatura meno romanzesca rispetto a Capranica e del tutto esente dalle complesse e contraddittorie valenze metaforiche di cui è caricata la *Fosca* tarchettiana. Al contrario, il lombardo aveva sottoposto il motivo a un trattamento parodizzante, più conforme alla sua ispirazione divagante, nel romanzo «comico-sentimentale», che riprende nella *fabula* il motivo manzoniano del matrimonio impedito, *Le donne brutte*,

⁸ G. Ricordi, in «Gazzetta musicale», 20 febbraio 1873; nella rivista Ghislanzoni aveva siglato nel 1866 una seguita rubrica di «Conversazioni musicali».

⁹ Autenticato come categoria estetica da Lessing, confermato quale valore autonomo dell'arte da Schlegel, esaltato nella sua componente grottesca da Hugo, il brutto irrompe nella produzione letteraria e figurativa del secolo decimonono ponendosi in alternativa all'universalità e ordinata staticità dei classici ideali del bello antico. Il brutto si incarna – per Hugo – nel dramma, «poesia dei tempi moderni», ma anche – a parere di Peter Brooks (*L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985) – nel melodramma, che fa ricorso alla stravaganza e all'esasperazione dei «dilemmi morali» all'interno di un contesto di quotidianità apparentemente realistica.

Sempre nell'Ottocento si incardina anche la riflessione intorno all'isteria. È la medicina positivista a situare l'isteria nell'ambito della patologia, sottraendo la fenomenologia dell'isterica allo stigma della possessione demoniaca, offrendone una chiave di lettura razionale e scientifica e attribuendo una centralità fino ad allora sconosciuta alla «malattia». L'Ottocento letterario pullula – soprattutto a partire dagli anni Settanta, con l'affermarsi del verismo – di donne isteriche e nevrotiche (basti qui il solo esempio della *Giacinta capuaniana*), di cui prototipo è per l'appunto la Fosca di Tarchetti. Si deve a Foucault l'ipotesi che l'isterizzazione del corpo femminile abbia costituito alla fine del secolo diciannovesimo un'importante componente di un nuovo discorso borghese sul sesso e sull'internamento della donna nella famiglia (il saggio di Foucault, 1976, è ricordato da C. Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 271 e sgg.), ma ancora a metà secolo, l'isterica mantiene tutti i caratteri paranomali della posseduta in commercio con entità inferiche.

stampato a sue spese nel '66 e l'anno seguente sempre a Milano, dalla Libreria Moderna¹⁰. Nella galleria di donne d'orrendo aspetto qui descritte, occupa un posto di rilievo Cencia, «mostro di laidezza e di malignità», «aborto diseredato dalla natura [che] odiava la bellezza, ma soprattutto perseguitava l'amore», «spaventevole» alla vista, «satanica» per temperamento, ma non destinata alla morte risolutiva dei conflitti che la Gajola della *Festa delle Marie* si autoinfligge, né al riscatto di una fine catartica per presa di coscienza e pentimento come la Fosca dello spartito, né tanto meno figura attanziale che ricopre quel drammatico ruolo di perdizione riservato da Tarchetti a Fosca.

Vale dunque la pena di seguire passo passo il destino compositivo ed editoriale di queste opere e la mappa biografica dei loro autori; vedremo così dipanarsi le fila di un contesto culturale caratterizzato da feconde interazioni esistenzial-operative, anche se naturalmente non sempre i percorsi di vita convergono, né gli esiti artistici risultano omogenei.

Luigi Capranica, innanzi tutto¹¹. Nato a Roma il 13 novembre 1821 dal marchese Bartolomeo del Grillo e da Flaminia dei principi Odescal-

¹⁰ Editto a più riprese, nel 1870, nel 1894 e ancora successivamente, fino alla stampa di Sonzogno del 1932, il romanzo di Ghislanzoni, che nel 1914 venne anche tradotto in rumeno, è giudicato dal Mariani una sinopia della *Fosca* di Tarchetti; cfr. G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1967, p. 811.

¹¹ Luigi Capranica era stato destinato dalla sua famiglia di antica nobiltà alla carriera ecclesiastica e per questo motivo la sua educazione era stata affidata al collegio di «Propaganda Fide»; nel 1844, tuttavia, egli preferì entrare nel corpo delle guardie nobili, alimentando al contempo gli interessi letterari, sperimentati nel '42 in una cantica di sapore neoclassico montiano, *Il giudizio universale* (Roma, Salviucci). Il suo primo dramma, *La congiura dei Fieschi*, interpretato da una compagnia di dilettanti al Teatro romano Metastasio, gli procurò gli elogi di papa Pio IX; il successivo, *Francesco Ferruccio*, fu recitato da due attori di nome, Adelaide Ristori e Tommaso Salvini, il 15 novembre 1848, giorno dell'assassinio di Pellegrino Rossi, cosicché la rappresentazione non solo fu turbata da manifestazioni antipapali, ma suscitò anche l'intervento della censura per l'ispirazione repubblicana che la animava.

Fuggito Pio IX il 24 novembre '48 a Gaeta e sciolto il corpo delle guardie nobili, Capranica seguì gli ideali patriottici liberali, entrò nella guardia nazionale e partecipò alle lotte indipendentistiche; combattente a San Pancrazio, per la Repubblica Romana, al rientro del papa a Roma abbandonò la corte pontificia rifugiandosi con il fratello – che aveva sposato la Ristori – a Venezia, dove pubblicò poesie (*Veglie d'Amore*, stampato da Naratovich, 1855) e portò sulla scena un altro dramma, *Vittoria Accoramboni*, il cui fallimento lo spinse ad abbandonare la carriera teatrale e a dedicarsi alla narrazione storica con romanzi, novelle, leggende e ballate, obbedendo ai dettami di una moda letteraria a cui egli rimase fedele fino alla conclusione della sua carriera, quando altri generi ormai si affermavano.

chi, Luigi partecipa alle lotte risorgimentali e dal '48 è costretto a una vita errabonda, che non gli impedisce però di conciliare attivismo politico e professione letteraria. La via dell'esilio lo porta a Venezia, Ferrara, in ultimo a Milano.

È nella metropoli lombarda che l'aristocratico transfuga trova terreno fertile per la sua attività di scrittore, tra l'altro presenza assidua nella microsocietà salottiera dove arte e cospirazione si coniugavano nel segno della militanza culturale, e firma ricercata nelle raffinate strenne e negli eleganti almanacchi, che con seducente veste tipografica e ammaliani intestazioni («Iride», «Alba», «Il Presagio», «Sorrisi e lacrime»...) si ripresentavano puntuali a Natale e Capodanno come un vero e proprio fenomeno di costume letterario: ben 591 strenne (con lunari ed almanacchi) si contano nella sola Milano, dal 1832 – data di nascita del primo tra gli *annuals* nostrani, «Non ti scordar di me» – fino all'alba del Novecento.

Da frivole offerte augurali per le festività e costosi simboli d'amicizia, le strenne si erano via via trasformate, accogliendo, per un ventennio dalla seconda metà degli anni Quaranta, le istanze etico-politiche risorgimentali, consolando gli animi intristiti dai «lunghi anni dell'oppressione», fungendo da «coefficiente storico nella creazione della patria unificata» e perciò – a parere di un acuto pubblicista dell'epoca, Francesco Giarelli, avvocato di professione, patriota per vocazione – «anch'esse benemerite della causa nazionale». Anzi, «prima di affermarsi sui campi di guerra, la causa d'Italia s'andò man mano affermando persino nelle strenne. Proprio così; dagli angoli d'oro di queste splendide rilegature facevano capolino le patrie allegorie: e al di sotto della carta velina, che foderava quelle pagine *glacées*, spuntava, per quanto confuso da nebbie prudenti, il simulacro del nume italico richiamato a vita novella»¹².

¹² È di nuovo Giarelli a guidarci alla comprensione di questo fenomeno, nella *Prefazione* al fascicolo del 1883 della «Strenna italiana» di Ripamonti Carpano, la più gloriosa e longeva delle pubblicazioni di «fin d'anno» – dove anche Capranica risulta molto attivo – che proprio in quell'anno l'avvocato-giornalista gestiva con grintoso dinamismo. Il suo circostanziato saggio, per l'acume della ricostruzione e in quanto del tutto assente dai repertori bibliografici, merita una particolare menzione: «Vigilava attenta e sospettosa la polizia d'Austria ed a priori condannava tutto quanto sapeva di fraternità e di efficace solidarietà tra i deboli, i miseri, i percossi dalla sventura. Ma Achille Mauri, ma Giuseppe Sacchi, ma Cesare Cantù ricorrevano alle strenne e le strenne vivificavano l'opera santa degli Asili infantili: e l'istituzione umanitaria preludeva alla rivendicazione politica. Accentuavano i luogotenenti imperiali la tormentosa censura preventiva, bandendo senza misericordia dal simulacro di letteratura allora militante, tutto quanto potesse per avven-

L'insistenza su canoni semici di risentita tensione politico-ideologica (ricerca delle radici storiche nazionali, solidarismo, umanitarismo) giustifica il perdurare – e talora addirittura il monopolio – protratto fino a metà degli anni Sessanta all'interno delle strenne, di racconti a sfondo storico, in ossequio a una voga letteraria che sembra non subire flessioni, ben adatta com'era a incentivare il pathos risorgimentale, innescando nei lettori empatie e slanci di marca unitaria. È il genere coltivato da Felice Venosta, da Temistocle Solera (librettista di Verdi e messaggero segreto di Cavour), da Giovanni Rasori (operoso nella squadra del «Conciliatore», i cui scritti vengono elargiti sui fogli augurali anche dopo la morte), e, appunto, da Luigi Capranica; tutti loro sottoscrivono prose e leggende omologhe allo stemma della contaminazione tra storia e invenzione, finalizzandolo alla magnificazione dell'utopia nazionale a dispetto della censura austriaca.

Sulla scia del romanzo storico-patriottico il marchese, coinvolto senza tregua nella causa indipendentistica, produce con intenti propagandistico-educativi un profluvio di opere modellate dapprima sull'architetto manzoniano mediato dalla volgarizzazione concretizzata da D'Azeglio; in un secondo tempo, mitigatosi l'ideologismo, più vicine alla lezione del romanzo storico d'avventura di cui campione era Dumas padre. E a D'Azeglio, «luminare d'Italia nostra», egli dedica la sua prima prova, *Giovanni delle Bande nere. Racconto storico del secolo XVI*, stampato a spese dell'autore e per intercessione del dedicatario a Venezia, tipografia del Commercio, 1857, diffuso in migliaia di copie, ristampato a dieci anni dalla prima edizione milanese sul «Romanziere illustrato», di seguito in appendice alla «Nuova Roma», poi da Sonzogno (con disegni di Guido Gonin, figlio del famoso Francesco illustratore di Manzoni e Porta), riproposto in sette edizioni dai Fratelli Treves, destinati a diventare gli editori «storici» del marchese, che lo includono nella collana di larga tiratura la «Biblioteca Amena» nel 1885; infine riedito nel Novecento sempre a Milano.

A questo successo imprevisto, che inaugura la carriera del prolifico narratore, fanno seguito, in fitta scansione cronologica e con una stabile

tura coimplicare le speranze della patria [...]. Insisteva il tedesco – ritornato dopo il 1848 padrone in casa nostra – nello strozzare continuamente l'attività del pensiero nazionale. Ma Cesare Correnti, ma Visconti Venosta, ma Mauro Macchi, ma Francesco Ambrosoli, ma parecchi altri coraggiosi ricorrevano alla loro solita arma: la stenna [...] essa diede feroci battaglie all'oppressore, e riportò strepitose vittorie»; cfr. *Notti di dicembre. Racconti di Natale dell'Ottocento*, a cura e con introduzione di G. Padovani e R. Verdirame, Palermo, Sellerio, 2001, pp. 21-22.

impostazione orientata più verso la solidità della ricostruzione documentaristica e l'adesione ad un gusto antiquario estrinsecato in lunghe digressioni e ricostruzioni ambientali, meno sull'approfondimento psicologico dei personaggi, altre numerose opere per lo più inscrivibili nella tipologia della narrazione storica¹³.

Il gran numero di titoli classificabili entro gli schemi epigonici del manzonismo che scandiscono la bibliografia dello scrittore, lumeggia sulle sue preferenze e sull'abilità acquisita nella riproposizione – banalizzata e semplificata ma sempre di vasta presa – dello *specimen* manzoniano e dell'inventività dumasiana; detta produzione non esaurisce però il *corpus* testuale di questo letterato pronto ad adottare altre formule che, sebbene attardate e in via di esaurimento, erano sempre gradite ai lettori, come la ballata romantica¹⁴. Alle romantiche storie in versi si accompagnano alcuni canti e poesie in musica: la romanza *La Moribonda* musicata da Camillo Perilli nel 1876, anno in cui debutta anche *Sogno e realtà*, in chiave di sol, con il maestro Nicolò Celega; dell'81 è una *Serenata* per canto in chiave di sol musicata da Filippo Sangiorgi (le ultime due uscite a Milano, per i torchi dell'editore Lucca).

La collocazione editoriale di tutte queste opere avvalora la loro appartenenza alla *koiné* dei generi di riconoscimento dell'Italia risorgi-

¹³ *La Lega di Cambray e la giornata d'Agnadello*, nella rivista illustrata «Museo di famiglia», e i tre volumi di *La congiura di Brescia*, nel 1862; l'anno seguente, sempre in tre tomi, *Fra Paolo Sarpi*; indi *Papa Sisto. Storia del secolo XVI*, dedicata alla città di Milano (i tre romanzi furono stampati a Milano inizialmente da Sanvito, poi da Treves: il primo fino al 1877, il secondo fino al 1888, il terzo nel 1877, nel '79 e nell'84). Ancora: il quadro di costume contemporaneo dagli accentuati toni anticlericali, ambientato nella Roma di Pio IX, *I moderni Farisei*, che, dopo essere stato accolto nel 1865 sul settimanale «Il Romanziere illustrato», fu ripresentato dalle case editrici popolari Sonzogno di Milano, 1871, e Perino di Roma, 1887; *I misteri del Biscottino*, ospitato sulle colonne del giornale politico di Milano «Il Secolo» (in cui militò anche Ghislanzoni) nel 1866, quindi stampato in volume con il titolo *Maschere Sante* da Treves nel 1875 e per oltre un decennio; *Donna Olimpia Pamphili. Storia del secolo XVII*, licenziato prima dalla milanese Pogliani nel 1868, poi da Treves a partire dal decennio seguente; *La contessa di Melzo. Storia del secolo XV*, edito da Brigola nel 1872, e dal 1879 al 1921 da Treves; dai medesimi torchi uscirono, nel 1884, *Re Manfredi. Storia del secolo XIII*, tre anni dopo *Maria Dolores*, infine, l'anno precedente alla morte dell'autore, *Le donne di Nerone*.

¹⁴ Afferiscono al genere, oltre a una gradevole *Piccarda Donati. Storia del secolo XIII* apparsa nel «Museo di famiglia», 1874, *Umberto il Santo, Lucrezia Buti e Filippo Lippi, La Lega lombarda e la battaglia di Legnano*, nei numeri del 1857, 1867, 1876 della «Strenna italiana», il prestigioso almanacco che accoglie anche gli idilli rustici di Capranica, come *Innocenza campagnola*, 1871, nonché scritti di tipo saggistico (*La Fortuna di Salvador Rosa*, 1878, *Milton e Symons*, 1880), e infine *Pietà crudele*, 1881.

mentale e postunitaria, e documenta la loro omologazione al progetto culturale elaborato in area milanese, dove l'organizzazione d'impresa dell'editoria e del giornalismo orienta il pubblico – sia medio-alto, colto e «distinto», sia il meno esigente pubblico *peuple* di recente alfabetizzazione ma desideroso di acculturamento – verso una fruizione di massa. A tale disegno è funzionale la selezione degli autori da proporre e riproporre sulla base della loro abilità ad armonizzare le due componenti della moderna operazione letteraria: il riconoscimento e il consumo. Stampate su riviste, strenne e giornali, il più delle volte ornate da vignette, illustrazioni e incisioni, accolte nelle collane popolari degli editori più impegnati ad incrociare i gusti di un corpo di lettori ormai allargato, come Brigola, Sonzogno e ancor più Treves¹⁵ (l'espressione maggiore del sistema integrato editoria-giornali), le pagine di storia romanzata del marchese rispondono alle leggi della narrativa più cara all'immaginario romantico collettivo, in quanto polarizzano la fantasia dell'incantato lettore sulle peripezie, le catastrofi, i colpi di scena, le tragedie della storia e le epifanie risolutive, sulle perfide sopraffazioni e sul pacificante trionfo dei più nobili sentimenti. Per gustare questa macchina spettacolare complicata negli ingranaggi, ma invariabilmente seriale ed essenzialmente elementare nella struttura, il lettore borghese e popolare del secondo Ottocento possedeva un solido punto di riferimento: il teatro operistico. Non è un caso che Edoardo Sonzogno fosse a un tempo editore di testi letterari, editore «industriale» di pubblicazioni commerciali e cataloghi pubblicitari, ed editore musicale. Non meno emblematica è la circostanza che l'epopea veneta di Capranica, con la consueta ricetta sovrabbondante di ingredienti dilettevoli, intreccio a incastro, congegni sospensivi, presenze magiche, netta opposizione bene-male, svelamenti e pronunciata tipizzazione, abbia attirato l'attenzione di un librettista qual era Ghislanzoni, che non si sottraeva al fascino dell'autorevole esempio manzoniano e insieme si mostrava pronto ad accogliere i *clichés* della narrativa storico-avventurosa più vulgata.

Ma prima di esaminare la riduzione teatrale della leggenda, è opportuno interrogarci sulle cause che possono aver suscitato l'interesse (incrementando la «memoria involontaria» della citazione e del riferimento dalla *Festa delle Marie*) di uno scrittore come Tarchetti, quanto mai distante dal genere della narrazione storica e di comprovata – anche se

¹⁵ G. Ragone, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria di massa (1845-1925)*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, a cura di A. Asor Rosa, vol. II, Torino, Einaudi, 1983, p. 732 e sgg.

oscillante – fede antimanzoniana, come tutti i suoi compagni di *bohème*, che esibivano un programmatico rifiuto della tradizione propugnando una decisa, seppur sofferta e contraddittoria, emancipazione dagli *exempla* romantici e principalmente da Manzoni¹⁶.

Un rapido *excursus* biografico permette di stabilire le possibilità concrete di contatto e reciproca conoscenza – se non personale, certamente delle rispettive opere – tra Capranica e lo scrittore nato a San Salvatore Monferrato nel giugno del 1839, entrato nella carriera militare a vent'anni, dopo gli studi classici e, tra il '61 e il '64 girovago fra dislocate guarnigioni, da Foggia a Milano, da Lecce a Salerno, a Como; nel '63 incontra Carlotta Ponti, la «più avvenente», la «più pura», la «più adorabile donna del mondo», destinataria di settantaquattro passionali missive (1863-65) di tono wertheriano-ortisiano. È di due anni dopo la relazione con l'epilettica Carolina C., adombrata in Fosca. Congedatosi definitivamente dall'esercito, nel 1866 lo scrittore si trasferisce a Milano dove brucia, in una convulsa ansia di creatività e di vita, i suoi ultimi quattro anni, fino a quel 25 marzo del 1869 che lo vede soccombere appena trentenne, stremato dalla miseria e dalla tisi, ad un attacco di tifo.

Collaboratore di «Spirito Folletto», «Strenna italiana», «Emporio Pittresco», «Gazzettino Rosa», «Il sole», «Pungolo» (solo centocinquanta lire al mese di compenso per quest'ultimo, ma «finalmente un pane, e ben assicurato», scrive ad Albino Ronco il 18 giugno del '66), fondatore della «Palestra musicale» e del «Piccolo giornale», Tarchetti svolge una insonne attività saggistica mentre radicalizza la protesta contro la società borghese in alcuni «componimenti geniali» mensionati nella lettera a Ronco. Nel 1866 nel capoluogo lombardo esce con Andreis il *Mistero del coperto dei Figini* (già noto ai lettori della «Minima» dall'anno precedente, con il titolo di *Paolina*), romanzo sociale che documenta «tutta la energia e la cultura di questo giovane ingegno» come ebbe a dire Ghislanzoni, convinto *sponsor* di Iginio, di cui quell'anno ospitò di nuovo sulla «Rivista minima» le prose poetiche *Canti del cuore*. Le pro-

¹⁶ Sul rapporto degli scapigliati con l'opera manzoniana, e sulla trasposizione del romanzo in codici artistico-spettacolari diversi (dall'operazione attuata da Cletto Arrighi che nel 1863 si abbandona all'estro parodico con *Gli sposi non promessi*, alla riduzione per melodramma dei *Promessi sposi* realizzata da Ghislanzoni – di cui si parlerà più avanti – ripresa in chiave scapigliatamente conflittuale nel '72 dal duo Emilio Praga-Amilcare Ponchielli), cfr. C. Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di A. Asor Rosa, vol. VI, Torino, Einaudi, 1986, pp. 882-883, e i saggi del volume collettaneo *Il «Vegliardo» e gli «Antecristi»*. *Studi su Manzoni e la Scapigliatura*, a cura di R. Negri, Milano, Vita e Pensiero, 1978.

ve più convincenti del piemontese sono governate dalla musa fantastica, attraversata dai bagliori di un'ironia talvolta surreale: *Storia di una gamba* e *L'innamorato della montagna*, nel 1869 per i tipi di Sonzogno, i numerosi *Racconti Fantastici* e *Umoristici*, le novelle di *Amore nell'arte* e *Fosca* (editi postumi in volume nel 1869 da Treves a cura di Salvatore Farina), che rappresenta uno dei vertici della scapigliatura.

Fedele ai fondanti codici retorici della scrittura delle passioni ma nello stesso tempo instancabilmente orientato verso una prassi narrativa eterodossa, lanciata nei provocatori *tourbillons* della trasgressione tematico-stilistica e della scomposizione umoristica, egli si muove tra pulsioni macabre e scarti comici d'ascendenza sterniana, impernando le sue ipotesi di poetica sulla denuncia dei falsi miti della borghesia – che, utilizzando un sintagma comune all'epoca, Verga definiva la «società delle banche» – e sullo stravolgimento delle regole letterarie sedimentate e accreditate. La scompaginazione dei generi non poteva ovviamente non intaccare le *auctoritates* ottocentesche, anche se nelle *Idee minime sul romanzo* l'autore ammetteva che proprio quest'ultima tipologia era delegata a meglio raccontare «del cuore e della famiglia» e se per lui, come per gran parte dei letterati «rivoluzionari», il rapporto con Manzoni portava tutti i segni di un complesso edipico irrisolto.

Se la poetica del romanzo storico non era nelle corde dell'inquieto monferrino, tuttavia un elemento almeno poteva aver magnetizzato la sua attenzione verso *La festa delle Marie*¹⁷: l'analisi di una patologia, la

¹⁷ La leggenda narrata da Capranica si svolge nel 944 e riprende un avvenimento storico: l'invasione del tempio di San Pietro in Castello e il ratto delle spose venete perpetrato dai corsari d'Istria guidati da Gajolo. È ambientata tra Venezia e Pirano, promontorio dell'Istria occidentale, dove ha la sua dimora il pirata Gajolo, che tiene prigioniero in attesa del riscatto il giovane veneziano Paolo Giotto, caduto nelle sue mani a Malamocco mentre combatteva in difesa del vescovo. Paolo, languente in un tenebroso sotterraneo è sorvegliato dalla sorella del pirata, Fausta, che tutti chiamano Gajola, una donna feroce e di orribile aspetto che s'innamora del prigioniero, il quale, fidanzato con la bella e virtuosa Maria Ferriero, respinge le lusinghe e resiste alle minacce della carceriera. Accecata dall'umiliazione, la donna corre nella speloca della fattucchiera Veleno per ottenere un filtro d'amore, ma quando torna con la bevanda mortale, scopre che Paolo, riscattato dal padre, naviga già verso Venezia. L'ira della donna è così terribile da spingere il fratello a concertare un piano con la complicità di Cambro, il vero *vilain* della storia, subdolo brigante che accarezza l'idea di sposare Gajola e prendere il posto del capo: i tre con l'intera banda di corsari sbarcheranno nella città lagunare il giorno della Purificazione, fissato per le nozze di Paolo e Maria e di altre giovani coppie veneziane; le ragazze saranno rapite e portate nel covo di Pirano, dove Gajola potrà consumare la sua vendetta sulla rivale e i pirati potranno attendere il ricco bottino per la liberazione delle vergini. Così avviene, ma

descrizione di una bruttezza eccezionale che si riverberava nella malattia d'amore, nell'eccesso di una passionalità sfrenata, belluina e primordiale.

La trama della leggenda manifesta l'apparato tipico del romanzo d'intreccio, affastellato di materiali gotico-romantici e di avventure, anche se la descrizione di Maria prigioniera di Gajola e le dinamiche psicologiche del ripensamento della malfattrice sono plasmate sugli eventi manzoniani del rapimento di Lucia e della notte dell'Innominato, il cui calco situazionale è evidente.

Nulla di tutto ciò nel ben più noto romanzo tarchettiano, dove mancano gli accadimenti eclatanti e la tecnica degli episodi a schidionata che caratterizza la novella veneta; il *plot* di *Fosca* è lineare: è la storia dell'innamoramento dell'orrida e inferma Fosca per Giorgio, a sua volta amante della dolce Clara (perspicua l'allusività onomastica). Disperato per la perdita dell'amante, l'uomo cede, per pietà, attrazione morbosa, colpevole fragilità, alla passione di Fosca, fino ad ammalarsi egli stesso. Solo la morte della donna potrà liberarlo, ma egli resterà segnato per sempre da questo effimero e malsano incontro erotico.

Esclusa ogni affinità contenutistica, il punto di contatto tra le due opere è costituito – come abbiamo detto – dalle eroine negative, Fausta-Gajola e Fosca, il cui ritratto fisico esibisce singolari coincidenze mentre quello psichico presenta sintomatiche divergenze, che, le une e le altre, qui di seguito elenchiamo mediante un preciso regesto dei riscontri.

La donna ideata da Capranica ha un «viso maschile» e una persona «lunga, lunga e segaligna», spaventosa la «fiera espressione della sua faccia di creola [...] come nei doni esterni, natura era stata con essa avara nelle doti dell'animo. Sembrava creata ad immagine di suo fratello ch'era brutto e feroce [...]. La terribile Istriotta amava dunque d'un amore alimentato dall'ira», tanto da infondere in Paolo solo «schifo, così brut-

mentre gli eroici veneziani riescono a liberare con un colpo di mano le loro promesse facendo strage dei rapitori e uccidendo Gajola, Maria resta in balia della rivale, ben presto seguita dall'amato che sopraggiunge per salvarla o morire con lei. Gajola non s'arrende, e pone ai due giovani una tremenda alternativa: o Maria berrà una fiala di veleno e a Paolo sarà fatta grazia della vita, o, se rifiuterà, il suo amato sarà ucciso. Invano il giovane supplica la fidanzata di salvarsi, ella si sacrifica per lui. Quando tutto sembra perduto, la sposa è riversa al suolo immota e Paolo invano cerca di rianimarla, si verifica il colpo di scena: vinta dalla forza della fede e dell'amore di Maria, Gajola le ha somministrato solo un sonnifero; i due giovani sono dunque liberi e mentre s'allontanano in barca vedono la loro persecutrice, pentita, pugnalarsi e cadere in mare. È questa l'origine della «Festa delle Marie» che da allora si celebra a Venezia.

ta, così malvagia». Il suo aspetto espone inoltre uno stigma tanatologico e satanico: «Chi avesse visto in quel momento l'Istriotta avria giurato che essa era sull'orlo della tomba. I suoi occhi neri, piccoli ma fulminei, sparivano sotto le folte sopracciglia aggrottate. Il labbro inferiore, tumido e sporgente in fuori, teneva stretto fra i denti [...]. Pareva il demonio della vendetta», beffarda, sghignazzante, frenetica, «selvaggia donna» con «pupille da gufo». Unico fascino, i lunghi capelli acconciati con quella civetteria che parrebbe estranea al suo comportamento aspro e spietato: «sciolse le chiome, le pettinò, e tornò ad aggomitolarsele sul cocuzzolo; si cinse la testa con una bianca fasciatura di cui una lucida benda le cadeva sulla spalla»; la leggerezza del gesto è contraddetta poco più oltre, quando la donna si abbandona alla furia di fronte alla ripugnanza di Paolo – «dammi il tuo amore! dammi l'anima tua! mormorò Gajola digrignando i denti e tremando» – e quando, nel momento di più incontrollato spasimo, con disperata impudicizia si offre vanamente all'uomo.

La natura ferina della «perfida» e «scellerata» Fausta-Gajola è costantemente tematizzata dallo scrittore e addirittura esplicitata nelle sprezzanti parole con cui il pirata, opponendosi alla richiesta di lasciarle vicino il prigioniero, le si rivolge: «– Oh, smetti, brutta pazza; lascialo andare [...] percorri i boschi, cerca nelle tane e troverai amanti degni di te»; offesa a cui la donna reagisce con foga, «colle vene enfiata, la faccia livida, la bocca contratta e bavosa, dopo essersi difesa con calci e mille scontorcimenti riuscì ad alzarsi [...] i capelli disciolti ed il petto seminudo, s'allontanò dalla spiaggia, correndo». L'autore rafforza intenzionalmente la correlazione tra la bruttezza dei lineamenti e la durezza dell'animo, tanto che in molti brani Fausta-Gajola assume le caratteristiche della *sorcière*.

Viceversa, nel dipingere la sua Fosca Tarchetti intensifica la dicotomia tra l'estrema «disavvenenza» (l'obiettivo è anche qui focalizzato su occhi e capelli, secondo la misura classica del ritratto «breve») e la spontanea grazia e amabilità del contegno dell'infelice, «bruco e farfalla» insieme, come voleva il dualismo cantato da Praga e da Boito. Eppure, c'è un passo in cui Giorgio è colto dal dubbio sulle autentiche inclinazioni della sua torturatrice: «Quella donna era realmente buona, realmente ingenua? O non era che un essere infinto, astuto, corrotto?». È comunque in Fosca un'impronta di morte e disfacimento che coinvolge corpo e mente e che risveglia nell'uomo un vago terrore, quasi un oscuro presentimento di perdita di sé, rilevabile nella sequenza incipitaria con cui Giorgio descrive la sconvolgente visione di lei, tanto «orribilmente brutta» che «farebbe scappare il diavolo».

Nei successivi capitoli egli ritorna quasi con accanimento sul carattere aberrante di tale mostruosità: «Dio! Come esprimere colle parole la bruttezza orrenda di quella donna! [...] Un lieve sforzo d'immaginazione poteva lasciarne travedere lo scheletro, gli zigomi e le ossa delle tempie avevano una sporgenza spaventosa, l'esiguità del suo collo formava un contrasto vivissimo colla grossezza della sua testa [...] un cerchio orribilmente livido pareva ingrandirne le orbite. Le labbra quasi pavonazze aggiungevano qualche cosa di spaventevole alla sua fisionomia [...] la fronte smisuratamente grande e sporgente rompeva l'armonia fantastica delle linee scorrette di quel volto». Lo sguardo del protagonista è concentrato su una difformità fisiognomica non attenuata bensì esaltata da alcuni dettagli piacevoli (i folti, lunghissimi e lucenti capelli, gli occhi nerissimi, «sola beltà di quel viso», il garbo delle movenze e della persona, la leggiadria del portamento, la dolcezza dell'eloquio forbito), stridenti con la paurosa impressione generale prodotta da Fosca, di cui ella è dolorosamente conscia, «giacché la mia sensibilità era disgraziatamente ancora più mostruosa della mia laidezza. Sì, della mia laidezza; avrò il coraggio di giudicarmi senza pietà, e di chiamare le cose col loro nome».

Due elementi risultano esemplarmente affini in entrambi i testi: la perdita di pudore che induce Fausta-Gajola a denudarsi per mostrare a Paolo la propria mortificata femminilità, a cui corrisponde la caduta di verecondia della protagonista tarchettiana che si offre sessualmente a un recalcitrante Giorgio; e la connessione che le due donne istituiscono tra la loro bruttezza e la degenerazione del loro spirito.

Il primo dato è enfattizzato – nella leggenda – dal disprezzo di Gajolo per la sorella; – nel romanzo – sia dal fastidio di Giorgio, per il quale «quella sua costanza, quel difetto di amor proprio che mi pareva scorgere nel suo carattere, quell'ostinazione a volermi imporre il suo affetto, fecero sì che io la vedessi sotto un aspetto ancor più triste di quanto non me la avesse già fatta vedere la sua bruttezza. Ne fui offeso e disgustato», sia dal comportamento compulsivo della donna: «stesi la mano quasi per impedirlo. Essa la strinse tra le sue sì fortemente che ne sentii quasi dolore. Se la portò al cuore e se la premette sul petto con atto convulsivo; poi [...] mi gettò le braccia al collo e mi coprse il volto dei suoi baci, il cui ribrezzo mi fece restare agghiacciato e immobile [...]. Si gettò a terra con atto disperato [...] 'Mi disprezzerete! Ebbene, non importa; purché mi soffriate, purché mi permettiate di vedervi [...] hanno tutti orrore di me. Oh, abbiate compassione! Amatemi, amatemi; si ama un cane, una bestia... e perché non amerete me che sono una creatura come voi?...' [...] L'amore di Fosca non aveva più alcun ritegno, alcun limite».

Il secondo dato è collegato all'eziologia della malvagità, imitativa nella rozza e brutale Fausta («Nessuno seppe mai ispirarmi un sentimento che non fosse di rabbia e di vendetta. L'amore non fu per me finora che la vergogna impostami dall'altrui brutalità. Vidi mia madre tormentare i prigionieri [...] ed assuefatta così alla barbarie obbedii nella feroce incombenza mio fratello Gajolo»); più sottilmente evocata dalla nevrotica ma squisita creatura di Tarchetti, con le risorse di un'impietosa autoanalisi: «è che la mia malattia mi rende trista; il sapere che sono brutta, che sono malata, che nessuno mi può amare...».

Meno caratterizzanti appaiono le somiglianze nella descrizione delle eroine positive, Maria per Capranica, Clara per Tarchetti; due personaggi che perdono i loro contorni sfumando nella convenzionalità della donna angelicata. Sia la purissima fanciulla promessa sia la donna sposata che si abbandona all'amante, sono appiattite sul palinsesto di una virtù che non concede spazio alle lacerazioni del desiderio insoddisfatto e non riesce pertanto a tracciare incisivamente il diagramma della contrapposizione bene-male, ingenuamente proposta nella *Festa delle Marie*. Tanto meno la "virtuosa" rinuncia di Clara può contrastare l'incubo della passione ambigua e vampiresca di Fosca, che metaforizza – tra presagi febbrili, allucinazioni e incerte diagnosi – la malattia da cui è minato il travagliato e convulso io degli artisti ribelli incarnato da Giorgio.

Su tutt'altro versante si muoveva – come s'è visto – Ghislanzoni, lontano per attitudine dalle elaborazioni tardo-romantiche e operante su quel crinale della scapigliatura più sensibile ad autori come Champfleury, il cui *goût de la raillerie et de la farce* accresceva di linfa paradossale l'astio antiborghese dell'avanguardia¹⁸.

¹⁸ Era questa la linea che più si addiceva all'avventuroso e ironico versificatore, narratore, pubblicista e librettista nato a Lecco il 25 novembre 1824 da Giovanni Battista, medico e direttore dell'ospedale cittadino, e da Teresa Cremona. Dopo le scuole elementari Antonio, il 5 novembre 1834, entrò per volontà del padre nel seminario di Castello, dove il carattere insofferente, già capace di atteggiamenti contestativi nei confronti dell'autorità paterna e delle norme educative dettate dalle istituzioni religiose, lo portò a scontrarsi con la rigida disciplina dell'istituto. Espulso nel 1841 per comportamento irriverente, nel novembre dello stesso anno Ghislanzoni si trasferì a Pavia per concludere gli studi liceali e iscriversi nel 1843 alla facoltà di medicina ma, attratto più dalle luci della ribalta che dalle aule di anatomia, si dedicò al teatro: un suo dramma, *Il bivio fatale*, fu dato in un teatro pavese nel 1844, lo stesso anno in cui iniziò a collaborare alla «Gazzetta Provinciale di Pavia» con poesie, racconti e recensioni. Entrato in amicizia con Luigi Cairoli, assorbì dalla madre di questi l'amore per la musica e gli ideali patriottici, tanto da accostarsi al mazzinianesimo e da abbandonare l'università per intraprendere, nonostante l'opposizione paterna, lo studio del canto presso l'istituto Tadini di Lovere. Dopo aver fir-

Ingegno brillante, interessi poliedrici e ispirazione versatile lo spinsero a sperimentare scritture multiformi, narrativa, teatrale, poetica, saggistica, che lo testimoniano facendo affabulatore, brioso memorialista, abile autore di libretti d'opera. Alacre e solerte in campo editoriale, egli fu interprete di quella compagine lombarda del ventennio 1860-80 che si proponeva nei modi di una candida sfrenatezza e di una spavalda ironia. Il frutto più noto della prima fase di operatività fu *Gli artisti da teatro*, vicenda d'un amore ostacolato tra due cantanti uscita a puntate a partire da gennaio 1857 sul milanese «Cosmorama Pittorico» da lui stesso diretto, e che si fregiò fra l'ottobre e il dicembre 1859 di un gran numero – circa centocinquanta – di suoi articoli su molteplici soggetti. Il volume, che vide la luce a Milano, nel '58 con un editore minore (Guglielmini) e nel '65 con un editore emergente, Daelli, per poi godere di numerose ristampe Sonzogno, è l'affresco del mondo *boulevardier* scioperato ed eccentrico di scrittori falliti, teatranti allo sbaraglio, intellettuali buontemponi, che tanto affascinava l'ex baritono. Nel '57 egli diede ai torchi sull'«Uomo di Pietra», che diresse per qualche mese nel 1859, le *Memorie di un gatto*, un romanzo umoristico-sociale che si riannoda a un insolito libro di quegli anni, *Sul gatto. Studi fisiologico-morali* stampati nel '45 dal medico-scrittore e giornalista milanese Giovanni Rajberti.

Da allora fu tutto un succedersi di iniziative culturali nei campi più svariati e lungo un cammino tortuoso: innumerevoli gli articoli su quotidiani e periodici, dove comparvero spesso anche suoi romanzi e racconti; sulla «Lombardia» videro la luce più di cento appendici; per la «Gaz-

mato un contratto quinquennale con un impresario milanese come primo baritono assoluto, esordì a Lodi nel carnevale del '46 ottenendo un successo che gli fu confermato nel 1847 al Teatro Carcano di Milano, a Piacenza e Codogno, ma nel '55 il fiasco clamoroso nel *Templario* di Nicolai al Carcano lo convinse ad abbandonare la carriera. Decisione che Rovani – i due non si conoscevano ancora – approvò in un nota apparsa sulla «Gazzetta di Milano» che si concludeva garbatamente con l'augurio che il cantante ottenesse meriti allori nel campo delle lettere, a cui lo scrittore gli consigliava di dedicarsi. L'auspicio di quello che sarebbe passato alla storia della letteratura come un «pontefice» della scapigliatura era destinato – come vedremo – a realizzarsi.

Alla notizia dell'insurrezione del 18 marzo '48 Ghislanzoni passò da Piacenza a Milano, dove, già compilatore del «Corriere delle Mode» (supplemento del «Corriere delle Dame»), il 3 aprile fondò un giornale mazziniano, «Il Repubblicano», di cui restano tracce sino al 4 maggio, e redasse il quotidiano «Dialogo del Popolo»; due giornali, «uno più rosso dell'altro», su cui egli riversò un ardore repubblicano tanto sfrenato da meritargli prima un soggiorno nelle carceri di Santa Margherita, poi (1849) la prigionia in Corsica. Dopo queste esperienze, Ghislanzoni si immerse nella professione letteraria che continuò senza pause fino alla morte.

zetta del Popolo» di Milano scrisse nel 1860 pagine ricalcate sulla voga dei «misteri» del ventre metropolitano (inaugurata nel 1842 da Eugène Sue e coltivata trionfalmente dal Paul Féval dei *Mystères de Londres*): i *Misteri del clero ambrosiano* e *La feccia di Milano*¹⁹, con cui precorse la prosa pamphletistica dello scandaloso Cesare Tronconi cantore della degradazione urbana milanese e la narrativa d'inchiesta di Paolo Valera sulla *Milano sconosciuta* (1879) dei bassifondi.

Nel foglio satirico della Sonzogno «Lo Spirito Folletto» nel 1861 pubblicò la *Storia dell'avvenire*, primo nucleo del romanzo «fantascientifico» verniano *Abrakadabra*²⁰, di cui Ulisse Cermentani notò il valore di anticipazione rispetto alla fortunata opera utopistico-sociale di Edward Bellamy *Guardando indietro 2000-1887* (1888).

Antonio Ghislanzoni fu insomma un novellatore curioso di tentare tutte le strade: dal travestimento burlesco (*Un suicidio a fior d'acqua*, 1864, bizzarro rifacimento dell'*Ortis*) a quello tragicomico della *Contessa di Karolyustria*, stilato nel medesimo torno di tempo, che Brigola editò nel 1883. E fu al tempo stesso un intellettuale deciso ad affrontare i temi più vivi del dibattito politico-culturale coevo e a proporsi come agguerrito opinionista nelle rubriche che egli siglò in gran numero: «Corriere di Milano», «Viaggio umoristico nelle contrade di Milano», «Della democrazia», «Bollettino teatrale», «Conversazioni milanesi», «Appunti settimanali», ospitate rispettivamente in «Lombardia», «Il Lombardo», «La Settimana Illustrata», «Costumi del giorno», «L'Alleanza», «L'Illustrazione Universale».

La diligente partecipazione alla vita culturale milanese fece sì che egli acquistasse ben presto una risonanza potenziata e ampliata nel momento in cui entrò a far parte della compagine degli «scapati», mettendo la sua *verve* dissacrante al servizio dei loro intenti antiborghesi. Nella

¹⁹ Per la sconfinata bibliografia di Ghislanzoni, di cui qui riportiamo solo una piccola parte, si rinvia ai *Capricci letterari*, dieci tomi editi dal 1886 al 1889, Bergamo, Cattaneo, dove lo stesso scrittore riversò quasi integralmente la sua produzione, nonché all'opuscolo – comprensivo di articoli critici e informativi e di un elenco di inediti – *Bibliografia Ghislanzoniiana. Mostra documentale (1824-1963)*, Lecco, Biblioteca Ghislanzoniiana, 1964. Notizie e commenti sull'autore si leggono inoltre in gran parte delle monografie novecentesche sul movimento dell'avanguardia italiana ottocentesca.

²⁰ Il romanzo, di cui altre puntate sarebbero state anticipate sul «Pungolo» di Leone Fortis del 1863, sulla «Rivista minima» nel '65 e sulla «Lombardia» del 1874, fu edito in volume nel '74 (Lecco, Piantini) e ristampato da Brigola dieci anni dopo. Al foglio «Figaro», cui lo scrittore diede vita e diresse nel 1862, furono invece destinate le pagine autobiografiche delle *Memorie politiche di un baritono* e parecchi racconti.

franta storia della nostra *bohème*, Ghislanzoni legò il suo nome soprattutto alla fondazione della citata «Rivista minima», che diresse fino al 1875, anno in cui cedette l'incarico all'amico – suo e di Tarchetti – Salvatore Farina. Sulle colonne della rivista, di piccolo formato ed irregolare nelle uscite, trovò accoglienza una ricca gamma di prose e versi degli artisti che il siciliano Giuseppe Aurelio Costanzo definì «gli eroi della soffitta», tra tutti Emilio Praga e Iginio Ugo Tarchetti, che proprio in Antonio ebbe il suo scopritore. È sulla «Minima» che Ghislanzoni divulga le proprie idee-guida; in arte, è amante del vero: «Per esser buon scrittore / Vogliansi ingegno e cuore; / Non t'impancare a scole, / [...] / Sii naturale, schietto / Onesto, e sarai letto» (riassume negli *Epigrammi* del 1887). In politica, è monarchico, anticlericale, erede dello spirito risorgimentale ma, dopo i giovanili ardori, moderato; ciò spiega il dissenso degli amici che certo moderati non sono, Praga, Boito, Arrighi (il quale non esita a definirlo «codino»), Rovani e i giovani del liberissimo cenacolo di quest'ultimo. Superate le diatribe, il giudizio dei contemporanei su di lui resta tutto sommato positivo, e se francamente eccessivo risulta il paragone con Balzac scomodato dal Fortis, più calzante è invece l'accostamento a Paul de Kock.

«Il gaio, lo spensierato e simpatico drappello di quei *guerriglieri* della penna» rimemorati nei *Capricci letterari*, apprezza l'incoerente ma vulcanico e godibile *pamphlétaire* frizzante e un po' briccone, fantasioso dilettante, innamorato della letteratura, della bottiglia e del bel sesso, che nondimeno mostra una sua linea d'ombra nel momento in cui si addentra nei labirintici sentieri del fantastico o di una straniata comicità; nemico giurato della «noia-morbus o epidemia biliosa», egli – tra Poe e Sterne – cerca nell'arte l'antidoto al perbenismo borghese, che attacca con pertinacia sulle spiritose colonne dell'«Uomo di Pietra», dello «Straordinario», del «Lombardo» e della «Rivista minima». Si pensi all'ormai dimenticato romanzo allegorico *Ifigenia*, ospitato nel numero-strenna 1860 dell'«Uomo di Pietra», che egli dirigeva e nella cui redazione, all'altezza degli anni Sessanta, imperversava quella «banda Arrighi» che passerà in gran parte, Antonio in testa, al «Pungolo» di Leone Fortis. La frequente deviazione lungo la tangente del sarcasmo e dell'*humour* nero investe soprattutto *topoi* di matrice romantica come quello, intrigante anche per Tarchetti, del ferale incontro musica-amore-morte; d'altronde, il rapporto Antonio-Iginio è bidirezionale e se spunti ghislanzoniiani si riverberano sulle pagine dell'amico, egualmente alcune prose dell'autore lombardo recuperano contenuti *outrés* del piemontese, in particolare quando varcano le frontiere del soprannaturale. Originali

e imprevedibili sono i suoi testi fantastici, ora giocati su un crinale più grottesco (*L'isola degli orsi*, Milano, Tipografia Alberti, 1867), ora segnati da un consistente debito verso l'*horror* poeiano, come nei *Racconti Incredibili* (Milano, Ufficio Generale di Commissioni ed Annunzi, 1868).

Poligrafo dalla facile vena, aduso a cimentarsi in disparati generi con uno sguardo sempre attento alle richieste dei lettori, lo scrittore riversò i suoi estri polemici anche in scorrevoli ritmi poetici. È però ai libretti d'opera – molte decine – che ancor oggi è legata la sua notorietà; in questo settore lo scrittore ottenne risultati preminenti, potendo egli mettere a frutto nella loro stesura le esperienze maturate sulla scena durante gli anni giovanili e la competenza acquisita come critico musicale, che tra l'altro partecipò alla *querelle* tra verdiani e wagneriani schierandosi a favore del compositore italiano. Non è da escludere, anzi, che proprio questo sia stato uno dei motivi per cui Verdi lo volle suo autore nonostante non pochi scontri avvenissero tra loro. La redazione dei libretti era lavoro arduo e faticoso, specialmente per l'esigenza di conciliare la forma del testo con le pressanti richieste di Verdi, che dal suo canto si trovava a fare i conti con i ritardi e l'indolenza del librettista (ne fu vittima anche Gomes), di cui lamentava il procedere frammentario che impediva al musicista di applicarsi su un impianto drammatico completo e concluso²¹.

Malgrado le difficoltà intrinseche all'operazione di fondere in organica sintesi espressiva testo letterario e testo musicale²², proprio negli scapigliati è ravvisabile il più consistente sforzo di connessione, che dà vita alla splendida stagione operistica ottocentesca; e non è superfluo, a questo punto, ricordare i fitti legami tra le arti (letteratura-musica-pittura) istituiti dal gruppo, per il quale l'interartisticità era imperativo categorico.

²¹ Il metodo di lavoro di Verdi e le difficoltà incontrate con l'estensore del testo sono illustrati da Ph. Gossett, *Verdi, Ghislanzoni, and «Aida»: The uses of convention*, in «Critical Inquiry», I, 1974-75, pp. 291-334. Le lettere di Verdi a Ghislanzoni sull'*Aida* sono state pubblicate nel volume *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio e prefato da M. Scherillo, Milano, Tipografia Stucchi e Ceretti, 1913.

²² Sull'argomento, cfr. G. Nicastro, *Letteratura e musica. Libretti d'opera e altro teatro*, Cosenza, Marra, 1992. Per quanto riguarda l'atteggiamento di Ghislanzoni, è illuminante quanto egli scrive nella prefazione alle *Melodie per canto*, Milano, 1882, riportata nel saggio di A. Pavarano Bellio, *Ghislanzoni-Manzoni e il melodramma*, in AA.VV., *Il «Vegliardo» e gli «Antecristi»*, cit., p. 180: «Non la pretendo a poeta. Il titolo che a me si conviene è quello di *servitore della musica* [...] tutta la mia letteratura rappresenta una falsariga per tenere in sesto le note, un canevascio per trapunti melodici [...]. Non importa esser grandi poeti, conviene essere poeti melodisti».

Nell'«opera serio-buffa in tre atti», ultima discendente della tradizione satirica settecentesca, *L'arte di far libretti* (molto citata e ben poco conosciuta, essa occupa una sezione del *Libro allegro*)²³, Ghislanzoni chiarisce con piglio salace e gradevolmente autoironico le motivazioni e le finalità sottese all'operazione del librettista, denunciando i condizionamenti pratici per cui questi è costretto a utilizzare moduli di scontato sentimentalismo, formule seriali, contenuti standardizzati, noti al destinatario e pertanto graditi, e polemizza apertamente con alcune procedure della messa in scena e del canto in scanzonati versi dall'esplicita portata demistificante nei confronti dell'opera lirica, che ben illustrano lo scherno spregiudicato che l'autore esercitava anche sulla materia dell'arte prediletta²⁴. Ilare e strafottente nei confronti dell'universo operistico in cui egli stesso agiva e da cui era incensato (fu poeta ricercato da Cagnoni, Ponchielli, Petrella, Catalani, Platania), in ogni modo i risultati che l'artista ottenne in quest'ambito furono pieni, indizio della sua non comune capacità di conciliare le esigenze della committenza e le attese degli spettatori, le ragioni dell'arte e il piacere degli intenditori.

L'irridente personaggio votato allo scardinamento della norma letteraria, acuto nel ravvisare e seguire registri di immediata fascinazione (si pensi alla sua adozione di stilemi dei nuovi generi di consumo, dal fantascientifico al *noir*), era però vigile nel non trascurare innovative opzioni di poetica e strategie vincenti nel mercato; ciò è dimostrato dalla cura che dedicava alle tecniche di organizzazione della scrittura nel travaso in codici plurimi, dal giornale al libro, dal libello polemico alla no-

²³ Registriamo tutta una serie di volumi, a cui l'autore attribuisce una titolografia decisamente referenziale organizzata sull'incisività del dittico sintagmatico: *Libro allegro* e *Libro proibito*, del 1878, *Libro serio*, 1879, *Libro bizzarro*, *Libro segreto*, tutti – tranne gli ultimi due, stampati da Brigola nel 1882 – editi nella collana «Biblioteca Minima» della Tipografia Lombarda di Milano; cfr. B. Croce, *Antonio Ghislanzoni*, in «La Critica», XXXIII, 20 marzo 1935, pp. 93-98.

²⁴ Versi di cui val la pena di riferire qualche frammento a titolo esemplificativo: «*Coro* – Al cominciar dell'opera, / Siccome è nostra usanza, / Una preghiera o un brindisi / Cantiamo in lontananza / [...] E perché il dotto pubblico / Alla canzon plaudisca, / Facciam ch'ei non capisca / Quello che noi cantiam. / [...] *Tenore* – Per quel destin che a gemere / Condanna ogni tenore, / La moglie del Baritono / Amo d'immenso amore / [...] Nuovi prodigi il pubblico / Dalla mia gola aspetta... / Ei vuol la cabaletta... / La cabaletta avrà. / E griderò sì forte / [...] La volta crollerà / [...] *Primadonna* – Per l'effetto della scena, / A' tuoi piè, signor, mi getto / [...] Deh! Non volgermi la schiena / [...] *Baritono* – Fino all'ultimo quartetto / Voi vivrete, o scellerati, / Maledetti, disperati, / Rintronati dal mio sol! / [...] *Coro* – Della musica il successo / Tempo è omai che si decida, / Dal maestro fu promesso / Un regalo a chi più grida / [...]».

vella, alla poesia, al libretto. Si noti inoltre la sua abilità nella scelta della presentazione editoriale: i testi novellistici furono variamente ripresi e combinati in più volumi, tra cui il florilegio di *Racconti e novelle* del 1874; lo stesso successo del suo *Libro proibito* (1878, nel 1890 giunto alla settima edizione) fu dovuto anche all'astuzia con cui venne lanciato dall'autore, che impose allo stampatore di sigillarlo con una fascetta come se si trattasse di una pubblicazione licenziosa.

Gli anni '70 segnarono l'inizio di un ripensamento dello scrittore, che nel saggio *Confessioni di un critico*, sulla «Lombardia», giunse a denunciare le falsificazioni operate spesso dalla critica militante, ritrattando alcune sue posizioni con una coraggiosa ammissione: «la più parte dei libri moderni io li ho lodati senza leggerli».

Staccatosi da Milano, egli alternò dapprima saltuari soggiorni in città con la residenza a Mariaga di Eupilio, per poi trasferirsi a Malgrate e infine a Caprino Bergamasco. Non abbandonò comunque le fatiche letterarie – è di questo periodo la sua traduzione di Alfred Tennyson – e giornalistiche, né trascurò la vocazione «imprenditoriale» di gazzettiere d'assalto, determinato a non disattendere il ruolo di *opinion maker*: dopo aver diretto per un breve periodo la «Cronaca» si accinse infatti con energia all'ultima impresa, la compilazione della rubrica «La Posta di Caprino».

Nel 1892 scomparve la moglie Maria Bosisio sposata nel 1859, affetta negli ultimi anni da una grave psicosi; poco dopo, Ghislanzoni morì a Caprino Bergamasco, il 16 luglio 1893. Il 28 marzo aveva scritto a un giovane discepolo: «Io vado invecchiando a Caprino. La mia vita è una cambiale in sofferenza. Mi approssimo ai settant'anni, e devo scribacchiare per vivere!».

Per tornare al libretto della *Fosca*²⁵, che debuttò al Teatro alla Scala nel Carnevale e Quaresima 1873, la traslitterazione del «breve romanzo dell'egregio signor Luigi Capranica» (recita l'avvertenza autoriale) comportava naturalmente l'uso di un protocollo differente da quello della narrativa, e dal lato strutturale e da quello descrittivo, ambientale, psicologico. Le varianti più consistenti riguardano l'impalcatura temporale, gestita nel testo in prosa con procedimenti anacronici di prolessi e analessi²⁶, che scompaiono nella messa in scena per ovvie ragioni di decifra-

²⁵ Stampato nel '75 dallo Stabilimento Musicale del Lucca, l'editore milanese che sostenne vigorosamente Gomes.

²⁶ Come osserva Capranica nel brano incipitario del capitolo XII, «È più facile che due eleganti signore, incontrandosi, non si osservino vicendevolmente le vesti, di quel-

bilità della trama; oltre a ciò lo sviluppo descrittivo risulta molto più compresso nel testo operistico, dove la ricostruzione degli ambienti e dello sfondo storico è compendiata nelle didascalie.

Ma, poichè la derivazione del libretto dalla leggenda storica avviene – a parer nostro – attraverso l'ulteriore anello di mediazione della catena testuale che è la *Fosca* tarchettiana, è necessario isolare i momenti in cui Ghislanzoni manipola la novella romantica, scavalcando la piattaforma puramente contenutistica e realizzando una singolare contiguità ideologica e segnica con l'opera del sodale scapigliato.

Al di là dei punti di contatto esterni e della pur paradigmatica sovrapposibilità onomastica, assume significanza peculiare la corrispondenza psicologica e reattiva che accomuna le eroine: repulsive nelle sembianze, sgraziate nei tratti caratteriali, corrotte sul piano psicologico, l'una dalla malattia nervosa, l'altra dall'indole «scellerata», le due donne sono qualificate soprattutto da una oltranza passionale che le rende pericolose e mortifere per l'uomo oggetto della loro bramosia. Ambedue ostentano atteggiamenti incostanti e mutevoli: la protagonista del melodramma in alcuni momenti è pervasa da una gelosia incontrollabile, in altri si impietosisce di fronte all'amore di Delia; altre volte passa dall'indecisione alla volitività, volubile come l'omonima tarchettiana, che trascorre inopinatamente da uno stato d'animo all'altro, oscillando tra i poli euforico e disforico (gioia-disperazione): «passava da un eccesso all'altro [...] senza cause apparenti; e non aveva moderazione né nei suoi dolori, né nelle sue gioie».

Tuttavia, se identica è la profondità dell'amore che provano, ne mutano la natura, l'evoluzione e la risoluzione: figure dominanti, esse amano in maniera totalizzante, anche se Ghislanzoni non accoglie il corredo coercitivo della donna-vampiro che si impone oltre la morte e corrode l'integrità morale di Giorgio prima con la presenza, poi dall'oltretomba, con la memoria. Ribadito, sebbene con diversificata prospettiva, pietistica nella leggenda («Essa [Gajola] ottenne ciò che voleva, ma l'ottenne in parte. Paolo pensò sempre a Gajola, ma non amò che Maria»), cupa nel romanzo dove l'eroina veste i panni del lemure persecutorio e inesorabile («Non importa che non mi amiate, potete anche odiarmi, è tutt'uno [...]: ciò di cui voglio assicurarmi è della vostra memoria, voglio costringervi a ricordarvi di me; quando vi avrò oppresso con tutto il peso della mia tenerezza, quando vi avrò seguito sempre e dappertutto come

lo che un romanziere non sia costretto nel corso del racconto a tornare più volte indietro», p. 214.

la vostra ombra, quando sarò morta per voi, allora non potrete più dimenticarmi»), questo risvolto è del tutto eliminato in palcoscenico a favore dell'isotopia manzoniana della «conversione» del reprobato, che non consente la persistenza della colpa. Dopo essersi dibattuta tra opposte emozioni, infatti, l'eroina della lirica si ravvede senza riserve: «Da mille affetti ho il cor commosso... / io vorrei pianger, pianger non posso, / pianger vorrei... se del perdono la voce ascolto, / ogni mia pena sembra svanir! / Vorrei perdonar, io vorrei, / vorrei pianger io vorrei perdonar, / vorrei pianger, vorrei perdonar! / (*con trasporto*) Vieni e cogli l'istante / che alla clemenza, alla clemenza... s'apre il mio cor».

Illusoriamente affine è altresì la sorte funesta delle protagoniste del duo scapigliato; se entrambe muoiono per amore, un amore «fatale» («l'amore sarebbe fatale a quella donna» avverte il medico nel romanzo; «che il suo delirio fatal non sia» si esclama nel libretto), ciò avviene in circostanze e con modi diversi: la Fosca del 1869 si spegne dopo aver provato la felicità dell'amplesso con Giorgio, la Fosca del libretto si avvelena senza aver ricevuto una parola d'amore da Paolo, che fa vela verso Venezia con Delia. L'edificante e prevedibile *happy end* della *Festa delle Marie* è perciò rispettato nella testura lirica, e il tragico romanzesco della storia di Tarchetti degrada nella vaporosa mestizia della poesia in musica.

Le due figurazioni muliebri antipodiche, Clara e Delia, seppur pallidi ectoplasmi di fronte alla carnalità repellente ma inquietante della donna brutta, sono anch'esse congegnate su un analogo schema narratologico: sono giovani di estrema bellezza e solarità, simboli di luce contro l'ombra «fosca» di un muliebrismo abnorme e rischioso. La loro diversa estrazione (Clara è una donna sposata e benestante; Delia è orfana e povera) non altera l'identità emotiva che esse verbalizzano proclamando l'esclusività del loro amore, seguendo l'ipostasi romantica – forse il mito di più lunga durata nella letteratura popolare ottocentesca e primonovecentesca – di un'emozione da vivere al di fuori delle coordinate spazio-temporali, più là dei confini della storia e della quotidianità, in una iperuranica perennità ideale: «Sai dirmi se esiste qualche cosa fuori di noi...? Se vi è una vita fuori del nostro affetto?» (Clara); «soli del mondo immemori vivrem» (Delia).

In quanto ai protagonisti maschili, soffrono una condizione costrittiva a cui reagiscono diversamente: Giorgio soggiace alla passione patologica e patogena della sua aguzzina, non altrimenti Paolo è vittima delle assillanti profferte della sua carceriera. Prigionieri di un desiderio femminile violento e anomalo fino alla follia, essi vivono in claustrofobi-

ca schiavitù, Giorgio «ostaggio» nella casa del colonnello, Paolo ostaggio reale nel sotterraneo dei pirati; i due uomini sono egualmente costretti a subire le «torture» delle rispettive «Fosche». Mentre però il primo è risucchiato dalla pietà e dalla stessa debolezza della sua personalità che lo spingono a fingere e a mentire («i suoi grandi occhi sporgenti dall'orbita, il tremito del suo corpo, mi rivelarono brutalmente tutto l'orrore della mia posizione [...] la strinsi al petto con forza, con una forza rabbiosa che aveva apparenza di passione»), il personaggio teatrale combacia con il prototipo leggendario e non cede alle lusinghe di Gajola, saldo nella devozione alla fidanzata: «Né a tante cure un premio, / o donna offrir poss'io».

Se si passa a considerare l'«antigrafo» diretto e dichiarato del libretto, la collazione enuncia alcune divergenze, pur nel sostanziale rispetto dell'ordito della *Festa delle Marie*. Oltre alle già citate discordanze di ordine costitutivo, altre si situano su una traiettoria «esterna»; per esempio, il poeta pone in un ambito socialmente più elevato la figura di Paolo Giotto, non più figlio di un falegname benestante ma di un senatore; il pirata Gajola, ucciso dai giovani veneziani nella leggenda, sopravvive invece alla sorella e giura di vendicarla nella chiusa teatrale; a proposito della morte dell'eroina, mutano le modalità del suicidio, per cui al pugnale, nella traduzione è sostituito il veleno; infine, nello spartito è cancellato tutto il *côté* magico del racconto, che ruota sulla fattucchiera Velen a cui Fausta-Gajola chiede aiuto, fornendo all'autore occasione per una orrorifica descrizione della spelonca adibita a pratiche malefiche e a riti demoniaci, secondo gli assiomi della narrativa gotica.

Resta invariata – salvo il segnalato mutamento onomastico applicato pure all'eroina positiva – la figura di Fosca, speculare alla Fausta brutta e trista fino all'iperbole della *Festa delle Marie*; tuttavia qui è messa in luce soprattutto la natura selvatica e superstiziosa di Fausta-Gajola, la cui improvvisa redenzione è affidata all'ultimo capitolo, *L'eroismo d'un cuore selvaggio*, senza che un persuasivo *gradatum* psicologico riesca a renderla ammissibile, nel libretto il profilo si arricchisce di gradualità passaggi psichici che avallano con maggiore credibilità la riabilitazione finale. Basti citare uno snodo della storia – la rivelazione dell'amore per Paolo fatta dalla protagonista al fratello, che si mostra ostile – da cui si deduce un importante cambiamento psicologico: il minaccioso «Bada, fratello, gridò la donna coi denti stretti e le pugna al cielo, bada che Gajola innamorata è terribile quanto il fulmine di Dio. Paolo ha da rimanere con me a tutti i costi» della leggenda, è rimpiazzato da Ghislanzoni con una suadente invocazione elegiaca, «cedi al mio pianto fratel-

lo... cedi al grido / del mio straziato cor!... Ah crudel! / A' miei tormenti non si commosse un cor!».

È in quest'ottica che si spiega la destituzione della scena più conturbante della *Festa delle Marie*, dove Gajola travolta dalla follia amorosa, si spoglia di fronte al prigioniero: «– Ma guarda, guarda se sono orribile così da ispirarti ribrezzo! Io non sono brutta! Guarda come sono neri i miei occhi; vedi come sono ricche le mie trecce [...] osserva le mie braccia, osserva il mio seno, – e strappate le vesti si denudò il petto. – Dimmi, ti ripeto, sono io orribile così da ispirarti ribrezzo? Io t'amo! [...]... Ah!... maledizione!... La misera donna... a grado a grado era stata dal delirio delle passioni tratta fuori dai sensi da non sapere più che si facesse...». L'episodio doveva sembrare improponibile a Ghislanzoni, attestato su una tastiera di sovraccitazione sentimentale che esclude l'esaasperazione della sensualità, virando piuttosto verso l'accentuazione dei sintomi psichici della malattia d'amore, già presente ma meno destabilizzante nel testo-base.

Espunto il passo scabroso del marchese, sono mantenuti i tratti dell'isteria della donna, che nella versione in musica è a più riprese etichettata – anche nelle didascalie – come «forsennata», «insensata», «frenetica», «pazza» «crudele», «feroce»; ma anche in questo caso, la pittura muliebre risulta addolcita dal librettista, che rimuove alcuni dispregiativi di forte caratura realistica e molte crude immagini di istintualità «predatoria» e di lussuria che punteggiano il testo di riferimento: «demonio», «donna carnefice», «lupa schifosa», «sozza femmina», «malvagia femmina», «orrenda selvaggia»... E ancora, all'invocazione al demonio e all'inferno di Gajola subentra l'allocuzione meno collerica e più dolente di Fosca a un Dio avverso responsabile della sua sofferenza, acuita dalla gioia dei fidanzati che si ritrovano: «Per lor ebbrezza d'un piacer divino... / per me il dolor d'un disperato amore!... / Per essi la gioia... ed io l'inferno ho in core!».

La struttura antinomica del racconto storico esigea inoltre una differenziazione inequivocabile nel sistema dei personaggi; da ciò il risalto dato dal romanziere alle due figure oppositive Fausta-Gajola e Maria (anche se quest'ultima, donna di purezza e virtù celestiali è, come s'è visto, quasi un'evanescente parvenza di fronte alla sanguigna impulsività dell'antagonista), la cui antiteticità è più elusiva nell'opera teatrale, in obbedienza a uno statuto che dal tragico s'incanala verso un'ammorbidita dimensione patetica. La sottolineatura contrastiva tra donna-angelo e donna-demonio nella prosa è martellante: nel capitolo IX, «Scompaia la brutta faccia di Gajola e ci si mostrino i soavi lineamenti di Maria Ferrie-

ro; all'amor della jena succeda quello della colomba»; più avanti si legge la distinzione tra «amore di tigre ed amore di colomba»; nel capitolo XIII, ha luogo il serrato dialogo – quasi un duetto – che mette di fronte le due donne in insanabile dissidio: «La donna Istriotta ama fino al delitto [...] E la donna veneta fino al sacrificio [...]». Al contrario, il librettista scema i toni. Se Maria è una fanciulla mite, delicata e bellissima «con gli occhi color di mare», «in bianca veste da sposa [...] le palide rose delle labbra [...] il candidissimo smalto dei denti [...] la bella persona in un nimbo radiato [...] aspetto di cosa celeste», «un angelo che Dio mi ha mandato dal cielo», «O Maria, angelo mio», una «colombella innamorata», una «Vergine del pianto»... Nella trascrizione operistica, Maria divenuta Delia guadagna connotati più marcatamente manzoniani. Depurandosi della lamentosità timida del modello e ridisegnando la Lucia dei *Promessi Sposi* nella consapevolezza impavida che scaturisce dall'esser giusta e pia, Delia potrà rivolgersi alla nemica con fierezza: «Tua schiava... ma indomita... e senza timor! / Tua schiava..., ma libera di mente e di cor! / Da te la mia sorte attender dovrò... / Tu sei più forte, lo veggo, lo so... / ma intrepida, altera morir mi vedrai... / ma volger preghiera a te no, no, giammai». Poco più avanti, svolgerà – ancora come Lucia – una funzione salvifica e provvidenziale nel processo di espiazione della rea.

Non solo Capranica e Tarchetti, dunque, per il ricettivo Ghislanzoni, ma anche l'esempio del «sublime», «insuperabile» Manzoni²⁷.

²⁷ Con tali accenti incondizionatamente ammirativi si esprimeva Ghislanzoni, nella prefazione al melodramma in quattro atti *I Promessi Sposi*, stampato a Milano nel '71 (cfr. A. Pavarano Bellio, *Ghislanzoni-Manzoni e il melodramma*, cit., p. 170). Vale la pena di chiarire in breve il rapporto Ghislanzoni-Manzoni per il carattere di eccezionalità che esso riveste all'interno dell'universo scapigliato che – come s'è visto – è dimidiato tra rigetto e riconoscimento nei confronti del grande padre letterario, respinto e contestato dai letterati «avveniristi», ma ai cui ideali e alla cui potenza fantastica essi tuttavia attingevano fino a consumarne la fiamma; come proclamava Praga, nel *Preludio* alle *Penombre* del 1864: «Noi siamo i figli di padri ammalati; / aquile al tempo di mutar le piume, / svolazziam muti, attoniti, affamati, / sull'agonia di un nume». Ricettivo nei confronti dell'insegnamento manzoniano, anche se dilettesco nel riproporlo, Ghislanzoni si misura a più riprese con l'alto esempio del maestro, riprendendone spunti tematici (il matrimonio impedito) nei romanzi *Artisti da teatro*, *Abrakadabra*, *Le donne brutte*, nel racconto *Un uomo colla coda*, nella prosa intitolata *Un capriccio della rivoluzione*, dove le avventure del protagonista Teodoro ricalcano le peripezie di Renzo a Milano (i due racconti furono pubblicati nel '62 sul suo periodico «Figaro» e poi nei *Capricci*), in un centone parodistico degli inni sacri manzoniani che ironizza le usanze conviviali natalizie (*Il Natale. Inno sacro*), in alcune pagine paesistiche come *Le acque del Pescherino* e *Barco* (accolti rispettivamente nel primo e nel secondo tomo dei *Capricci letterari*), e soprattutto nell'opera lirica *I Promessi Sposi*, traslazione dal romanzo tentata una prima volta nel '56, quindi por-

La *lectio* manzoniana si innerva nella struttura tematica e stilistica della *Fosca* teatrale: la fede religiosa, la sottomissione più o meno imbelli, i convinti appelli al ravvedimento della nemica passano da Maria a Delia consentendo di istituire un rapporto di filiazione diretta dagli eventi della notte dell'Innominato, che però – come s'è detto – il lombardo recupera con maggior convinzione e aderenza rispetto al narratore romano. La virtù che contrassegna Maria-Delia attiva il pentimento della carceriera, consentendone la catarsi morale e il conseguente felice scioglimento dell'azione: «Che Dio ti renda in tanto bene tutto il male che mi fai... Io non voglio darti dispiacere [...] Paolo, esclamò la fanciulla... non insultare prega... vedrai che avrà compassione [...] la rassegnazione di Maria soggiogava [Gajola]», «per la prima volta balenava nella mente di Gajola l'idea d'un'azione generosa», e più oltre, la cattiva Gajola propone un'accorata palinodia: «Che il passato piombi negli abissi dell'inferno... io non voglio più ira».

Sia nel lamento della sventurata Fosca ora eticamente rigenerata, «Prostrata da angosce... da lotte tremende / Al crudo destino quest'anima si arrende... / Io piego la fronte percossa dal ciel! [...] / Lo sdegno feroce estingui nel petto, mi grida una voce... / Perdona! Perdona!... tu salvi un fratello!», sia nelle conclusive parole di Paolo, si manifesta la presenza di un'anima pronta ai richiami del Dio dei miseri che spira negli *Inni* e nei *Promessi sposi*: «Pensando ai giorni infausti / Vissuti nel dolore, / Sempre la tua memoria / Mi parlerà nel core... / Pregando, al Dio dei miseri / Ripeterò il tuo nome».

Né è questo l'unico prestito manzoniano del libretto; esso si sgrana infatti sul ritmo dei settenari corali della *Pentecoste*, un metro che con i suoi accenti fissi e battuti torna ripetutamente nei libretti d'opera; oltre ai settenari sdruciolati e piani alternati, sono utilizzati in *Fosca* anche i dodecasillabi del coro dell'*Adelchi*²⁸.

Insieme con la versificazione, il calco manzoniano è palese a livello linguistico; il vocabolario del massimo romanziere era d'altronde diffusamente saccheggiato nel teatro operistico²⁹, dove le esigenze di sempli-

tata a termine dallo stesso librettista per Enrico Petrella, nel '69. La parabola si chiude sul palcoscenico scaligero, quando Ghislanzoni, dopo l'inaugurazione del monumento di Barzagli a Manzoni, a piazza San Fedele, il 22 maggio 1883, offre i versi celebrativi di una (scadente) *Cantata*: «Plaudi, Milano! Plaudi e t'allieta! / [...] Del tuo poeta / Echeggi il verbo dall'Alpi al mar!».

²⁸ Cfr. A. Pavarano Bellio, *Ghislanzoni-Manzoni e il melodramma*, cit., pp. 183-184.

²⁹ «Il lessico manzoniano è alla base del librettismo ottocentesco [...] vocaboli prettamente manzoniani si ritrovano, nel risalto musicale, soprattutto là dove significano una

ficazione e la necessità di usare un linguaggio diretto, dichiarativo, e uno stile icasticamente aforistico, spingevano gli estensori dei testi ad attingere all'archivio lessicale di Manzoni, la cui prosa era considerata archetipo della nuova lingua italiana e strumento irrinunciabile di ammodernamento formale. E non è da sottovalutare il prelievo di singoli termini e interi versi della pregnante fraseologia manzoniana, che erano entrati nel linguaggio comune e di conseguenza consentivano un'inferenza globale subitanea (ancora riconoscibilità e identificazione). In questo senso il macrotesto prosastico e poetico di Manzoni appare congeniale a Ghislanzoni, il cui gusto per la sentenziosità epigrammatica e il fulminante apoftegma di repentino impatto è certificato dall'intera opera e confermato dalla *Fosca*, come si evince dal verso che segue in cui la protagonista si rivolge all'amato: «De' giorni miei sol arbitro / Santa puoi farmi o rea...».

In contrasto con le teorizzazioni degli artisti «maledetti» dell'Ottocento i quali auspicavano un linguaggio «crudele» che «incide ed uccide» (esortava Praga nelle *Memorie del presbiterio*), il nostro «onesto poligrafo» di «complessa mediocrità» – come Mariani ebbe a definire lo scrittore di Lecco – predilige dunque il lessico manzoniano, suggeritore di profonde suggestioni emotive, ma lo «normalizza» sciogliendone le tensioni espressive e temperandolo su un piano di patetismo. Dal momento che è questa la parola poetica che più funziona nel teatro lirico: perché è mnestica, perché comprende la densità semantica del motto e la decifrabilità penetrante dello *slogan*, perché è facile ad accordarsi con il gesto e la mimica degli attori-cantanti, è inoltre citabile in varie occasioni, rinvia a un sostrato culturale presuntamente «alto» unanimemente perseguito, ed è portatrice di una sapienzialità di tipo paremiologico ampiamente condivisa.

Così, attrezzato con un «addomesticato» vocabolario manzoniano, plausibilmente calamitato dalla tenuta drammatica dell'enunciato narrativo tarchettiano e certamente attratto dal romantico binomio *eros-tanathos* che movimenta la leggenda medievale di Capranica, Ghislanzoni prepara la scena per la sua *Fosca*, smussando la nefasta avventura di una donna brutta in un'armonica sinfonia di arie, cavatine e cabalette.

visione di vita, una definizione spirituale e morale», cfr. F.L. Arruga, *Alessandro Manzoni e la lezione del teatro musicale italiano*, in «Vita e Pensiero», n. 5, 1965, p. 374.

Maria Cristina Uccellatore

Giosuè Carducci: parole e temi in *Rime nuove, Odi barbare, Rime e Ritmi*

«Ringhiosa e triste»¹, così Carducci definisce la sua indole, il suo temperamento appassionato, acceso ora da alti ideali, ora da fieri risentimenti e cupi abbandoni. Tutta la sua poesia, ma in particolar modo quella della maturità, prende le mosse da questa naturale tendenza alla scontrosità e alla ribellione a cui fa da controcanto un'inclinazione alla scontentezza e alla mestizia. Sovente egli stesso nelle lettere paragona la mutevolezza dei suoi stati d'animo alla mutevolezza del tempo, suggerendo così l'idea di una sensibilità umorale:

L'autunno è veramente cominciato: tutto è umido, tutto è grigio, tutto si scolora fuori e dentro di me! Che dolce color di piombo nel cielo! E come piove monotonamente! *Malinconicamente*, diceva il Leopardi: in una terzina che è forse la più bella cosa sua².

È attraverso la lettura dell'*Epistolario*, infatti, che si familiarizza con Carducci e si conosce meglio, oltre che la vita del poeta, anche quella dell'uomo: una vita tormentata che egli rappresenta senza veli e artifici retorici. Ed è appunto dalle lettere che emergono tutti i dissidi e le con-

¹ G. Carducci, Edizione nazionale delle *Opere* di Giosuè Carducci. *Lettere*, Bologna, Zanichelli, 1938-60, V, p. 121. Per le citazioni dalle opere di Carducci si fa riferimento all'*Edizione Nazionale delle Opere di Giosuè Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1935-40; mentre per le *Odi barbare* si rimanda a G.A. Papini, *Giosuè Carducci. Odi barbare*, edizione critica a cura di, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1988; le citazioni da *Rime nuove* e *Rime e Ritmi*, non esistendo un'edizione critica, sono tratte dal volume unico dell'Edizione Nazionale *Poesie di Giosuè Carducci 1850-1900*, Bologna, Zanichelli, 1939. Al fine di snellire la lettura si è preferito utilizzare le sigle *RN* per *Rime nuove*, *OB* per *Odi barbare* e *RR* per *Rime e Ritmi*.

² G. Carducci, *Lettere*, cit., VII, p. 317. La terzina a cui si riferisce Carducci si trova nella lirica *Il Primo amore*: «E lunga doglia il sen mi ricercava, / com'è quando a distesa Olimpo piove / malinconicamente e i campi lava» (vv. 64-66).

tradizioni che nella lirica – luogo per eccellenza eletto dai romantici, ma non dal Carducci, allo sfogo e all'immedesimazione – vengono oscurati da una cornice difensiva di ufficialità e convenzionalità, frutto di una rigida educazione letteraria³. Ma, dopo i furori giambici e le violente passioni che alimentarono e favorirono il nascere della poesia-invektiva, anche lo 'strumento lirico' viene accordato su un'altra tonalità, una tonalità in minore: il tono più adatto alla confessione. Nella seconda stagione della poesia carducciana, infatti, affiora una nuova *sensiblerie* che testimonia il ripiegamento di Carducci su se stesso. Il preannuncio dell'avvenuto distacco dalla poesia-cronaca e l'accostamento ad una lirica nostalgica⁴; si trova già in *Ripresa*, ne *Il canto dell'amore* e soprattutto in *Intermezzo*⁵:

Va', ditirambo mio triste e giocondo,
Vola dove ti frulla.
Nulla tu cerchi per l'immenso mondo,
E non ci trovi nulla.

Nuova terra altri chiedi e nuovo polo
E lontani orizzonti:
Sol ch'io potessi riposare il volo
Su' miei paterni monti! [...]

Giacciono i sogni miei fanciulli stanchi
Che s'addormir piangenti [...]

(*Intermezzo*, vv. 281-288; 293-294)

³ Il poeta di *Pianto antico* è stato, infatti, considerato «il più centrifugo dei poeti italiani» (L. Baldacci, *Carducci*, in *Secondo Ottocento*, a cura di, Bologna, Zanichelli, 1969, p. 68).

⁴ Ci troviamo – sottolinea Bàrberi Squarotti – «proprio di fronte a un "intermezzo", cioè a un'esperienza di passaggio dall'ironia dei *Giambi ed Epodi* al lirismo delle *Rime nuove* [...] di fronte a una poesia che assume a poco a poco la coscienza della condizione di crisi dello stesso far poetico» (G. Bàrberi Squarotti, *Giosuè Carducci*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, vol. V, tomo I, Torino, Utet, 1994, p. 118).

⁵ Questo poemetto, che secondo gli intenti dello stesso Carducci doveva segnare il passaggio dalla poesia giambica alle *Rime nuove* e alle *Odi barbare*, è di fondamentale importanza. In esso il poeta, dopo varie revisioni (nel 1874, poi nel '76, nel '77, nell'83 fino ad arrivare all'ultima del 1887), rilascia delle dichiarazioni di poetica che si riferiscono alla stagione successiva.

È certo che ormai per Carducci non c'è più spazio per il poeta-Tirteo e il distacco dal ferro e dal fuoco giambico farà emergere dal tessuto verbale un senso di sgomento di fronte alla caducità della vita, rafforzato dal rimpianto e dal ricordo:

pur troppo d'ora innanzi la poesia per me sarà *riflessione* se non *memoria* soltanto. Ho 36 anni, e il peso di molti dolori e disinganni sul cuore, e veggio le più nobili idee, le più divine speranze fuggire e sento freddo per l'aere di febbraio⁶.

Non esistono studi nei quali venga affrontato, in modo specifico e puntuale, il tema della memoria e la sua valenza nella pagina carducciana; pagina che, grazie ad una lettura orientata verso l'asse paradigmatico del discorso, risulta invece fortemente influenzata e segnata proprio dalle ripercussioni del ricordare.

Ogni uomo si porta dietro il bagaglio delle sue esperienze umane e familiari, anzi ne è il risultato. La forza e l'incidenza del vissuto condizionano e improntano di sé inevitabilmente, in modo più o meno aperto o più o meno nascosto, anche il sentire poetico. Lutti, delusioni, disagi economici sono tutti ingredienti che favorirono l'insinuarsi nel cuore di Carducci di una nota malinconia che il poeta, nella trasposizione lirica, vela con l'uso sapiente di un linguaggio retorico e ricercato. Non si vuole con questo identificare il registro sommessso presente nella poesia di Carducci con il *gouffre* malinconico; il suo non sarà certo un ripiegamento totale o agonizzante, ma sarà piuttosto la ficiniana malinconia 'generosa', nutrita di temperanza e disciplina. Quella malinconia «pervadente e [...] non perturbante» che il Carducci maturo riconosceva essere la 'forza operante' della lirica leopardiana:

Argomento dunque o soggetto è la doglia umana, la quale di grado in grado si leva e allarga e confonde nella doglia mondiale. Così un sasso caduto d'alto in piccolo lago alpestre eccita da prima nell'acqua cheta e cupa un debole moto formicolante, che a poco a poco si allarga in cerchi concentrici, i quali poi si distendono fino a urtare e frangere nelle sponde del lago, tutte accogliendo e incorniciando nel trepido movimento le riflesse immagini dell'intorno, delle rive, degli alberi, dei casolari, dei monti. Forze operanti di quella poesia sono una sensitività eccitata fino alla passione, una fantasia rappresentatrice mobilissima fino all'entusiasmo, una malinconia *pervadente e pure non perturbante*; con un giudizio sicuro delle proporzioni e dell'e-

⁶ G. Carducci, *Lettere*, cit., VII, p. 101.

quilibrio, con un gusto sano del colorito e della forma, con un senso squisito della musicalità, con una cultura classica superiore⁷.

I temi e i motivi dell'ultimo Carducci sono già tutti accennati nei suoi primi esperimenti e, anche se questi risentono di una formazione scolastica non ancora 'metabolizzata', sono comunque indispensabili per capirne la genesi e seguirne il percorso poetico. Si trovano già qui i primi sgomenti per il tempo inarrestabile e la vanità del tutto, i primi accenni di sofferenza per il contrasto tra il volgare presente e il glorioso passato, e i primi segni di smarrimento e di frustrazione che nella maturità inevitabilmente costituiranno i *Leitmotive* del suo discorso lirico.

Sin dal titolo della raccolta che apre la sua seconda stagione (*Rime nuove*), l'artiere Carducci sembra voler rilasciare una dichiarazione di poetica: le sue 'rime' sono 'nuove' non solo rispetto alle precedenti, ma anche rispetto alla poesia lirica in genere che egli, novello Leopardi⁸, sentiva il dovere di rinnovare; e sono nuove ancora perché, *malgré lui*, portano già i germi di quel nuovo che influenzerà i poeti del Novecento. Tante novità si innesteranno in una lingua che non rinuncia alle sue gloriose tradizioni, ma proprio dal cozzo 'dell'aulico col prosaico', come sarà poi per Gozzano, si produrranno le scintille del nuovo. L'aureo sepolcro, in cui Carducci (e non solo) ha imprigionato la sua 'parola', viene scalfito e dalle sue crepe si leverà il canto non del vate, ma dell'uomo che «sente e pena». L'armonia tra i sensi e l'intelletto, infranta dal romanticismo e difesa strenuamente da Carducci, viene turbata da una *voluntas* poetica rilassata, pronta ad accogliere nella sua espressione il lento insinuarsi di altri suoni: il melanconico e il memoriale. I due piani, quello della memoria e quello della malinconia, si rincorreranno, infatti, lungo le ultime tre raccolte (*Rime nuove*, *Odi barbare* e *Rime e Ritmi*) nel tentativo di ridare alla parola quel magico potere evocativo in virtù del quale, osserva Carducci, Leopardi fu «poeta puro». Anche se il Vate si affretta a precisare che «del Leopardi in lui non c'è nulla, salvo qualche frase o immagine; ché Enotrio Romano aveva ed ha pur sempre, il

⁷ Id., *Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi*, in *Opere*, cit. XX, p. 32. Il corsivo è mio.

⁸ L'accostamento Carducci-Leopardi non è casuale, ma ci viene suggerito da un passo tratto dal già citato saggio carducciano *Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi*, nel quale il maremmano, trattando il quarto momento poetico del recanatese, quello delle «odi-canzoni», scriveva: «Questo il corredo di studi, questi i pensieri critici del Leopardi, quando egli pur sentiva che tanto era da rinnovare nella poesia lirica e si accingeva a trar fuori anch'egli le *nuove rime*» (ivi, p. 62).

vizio di pigliare il ben di Dio dove lo trova»⁹, è dal Leopardi dei *Canti* che provengono i più vistosi e incisivi apporti alla poesia carducciana di questa fase. Il leopardismo di Carducci, che va oltre l'*imitatio* in senso tradizionale (su cui invece converge gran parte della critica)¹⁰, superata la fase giovanile dell'esercizio retorico-stilistico, «deriva da una piena, sofferta consonanza morale»¹¹ che non coinvolge il modo – sostanzialmente diverso – di concepire e affrontare la vita, ma il sentire, nell'espressione poetica leopardiana, un'intima corrispondenza e affinità di stati d'animo. Già in *Juvenilia* (anche se a predominare sarà la 'pedante' ricerca tecnico-formale e la memoria letteraria) si possono riscontrare prestiti leopardiani, soprattutto nei sonetti dedicati al fratello Dante. Ma nella grande stagione della poesia inneggiante agli alti ideali, quando ancora Carducci riesce a risollevarsi e a credere nell'azione, la 'dolorosa' voce leopardiana scompare per riapparire con insistenza, allo sfumare di quegli ideali, nella maturità; ed è in questo momento che nel suo canto affiorano modulazioni malinconiche. Non si vuole con questo affermare che la nota dominante nella poesia del maremmano sia quella del dolore, né accomunarla alla gravidanza e all'intensità lirica che si registra in Leopardi. Si vuole sottolineare, invece, che nella vasta gamma dei toni carducciani (l'ironico, lo storico, l'emulatore, il classico), quello del dolore appare il tono più sinceramente sentito, nato da una sofferenza reale avvertita in prima persona dal poeta che cerca e trova nella voce leopardiana la comunanza del male che agli uomini «fu dato in sorte».

⁹ G. Carducci, *Lettere*, cit., VI, p. 59.

¹⁰ Tra i critici che hanno negato qualsiasi influenza leopardiana sulla lirica di Carducci si ricordano Croce («un poeta [Leopardi] che esso Carducci non aveva mai né inteso, né sentito»; B. Croce, *Giosuè Carducci*, Bari, Laterza, 1920, p. 121), e Fubini («certo il Leopardi non fu tra i suoi poeti»; M. Fubini, *Leopardi nella critica dell'Ottocento*, in *Leopardi e l'Ottocento*, Atti del secondo Convegno Internazionale di Studi leopardiani, Recanati 1-4 ottobre 1967, Firenze, Olschki, 1970, p. 370). Altri critici invece hanno individuato la presenza, ritenuta semanticamente irrilevante, di echi dei *Canti* leopardiani: cfr. R. Negri, *Leopardi nella poesia italiana*, Firenze, Le Monnier, 1970; E. Mazzali, *Giacomo Leopardi nella poetica e nella critica di Giosuè Carducci*, in *Leopardi e l'Ottocento*, cit., E. Circeo, *Carducci e Leopardi*, in Id., *Lettura di Carducci e di altri scrittori*, Messina-Firenze, D'Anna, 1971; G. Lonardi, *Leopardismo: tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1990; R. Sirri Rubes, *Leopardi nell'epistolario del Carducci*, in *Leopardi e l'Ottocento*, cit., R. Contarino, *Carducci critico di Leopardi*, «Siculorum Gymnasium», XXXIII, luglio-dicembre, 1980. Si allontanano da queste posizioni gli studi di A. Zambelli, *La memoria leopardiana in Carducci poeta*, «Italianistica», XX, maggio-agosto, 1990, pp. 229-274, e di C. Lombardo, *Percorsi leopardiani nel primo Carducci*, «Otto/Novecento», XIV, 3/4, 1990, pp. 33-55.

¹¹ A. Zambelli, *La memoria leopardiana in Carducci poeta*, cit., pp. 229-274: 231.

Il ricordare luoghi e momenti che un tempo lo resero felice, «quand'era tutto sole il pensier mio» (*RN, Dietro un ritratto*, v. 2), non dà sollievo ma sconforto e in questa prostrazione, perdendo la loro forza vitale, i pensieri diventano «grami» (*RN, Di notte*, v. 7). Seguendone il percorso testuale e semantico interno alla poesia carducciana, ci si accorge che il sostantivo «pensiero»¹² non ha una valenza positiva, ma è sempre accostato a sostantivi, verbi, avverbi che si possono definire 'perturbanti'. Il «pensiero», non essendo più in grado di veicolare grandi idee e forti ideali, esce prostrato: in *Rime nuove* i tumulti del pensiero sono «oscuri» (*Colloqui con gli alberi*, v. 13); i rami infranti del pino sembrano «pensier di morte desiosi» su cui si alza il grido del poeta che prega la «bruma» di gelare «de l'interno / senso i frangenti che tempestan forti», ma su queste tempeste «emerge il pensier [...] / naufrago, ed al ciel grida: O notte, o inverno, / che fanno giù ne le loro tombe i morti?» (*Notte d'inverno*, vv. 9-14).

Il pensiero «rivola» anche in Maremma «con i tuoni e la bufera», e là dove fiorì la sua «triste primavera» il poeta vuole sprofondare, con il tuono, «tra quei colli e in quel mar» (*Nostalgia*, vv. 24-33). E ancora: il pensiero è un «triste antico viatore» (*Mattinata*, v. 19); nei pensieri che singhiozzano «come uno stuol di gufi / a vecchio monaster», il poeta ha «sepolto [...] gli affetti alti ed intensi / cui fu negato il fin, / i desideri immensi / irrisi dal destin» (*Brindisi funebre*, vv. 49-50; 9-12); e il cacciatore fischiando sull'uscio rimira tra le nubi rossastre «stormi d'uccelli neri / com'esuli pensier» (*San Martino*, vv. 15-16). È in questo momento di riflessione esistenziale che ritorna il Carducci memore delle atmosfere foscoliane:

Pur ne l'ombra de' tuoi lati velami
 Gli umani tedi, o notte, ed i miei bassi
 Crucci avvolgi e sperdi: a te mi chiami,
 E con te sola il mio cuor solo stassi;

 Di quai d'ozio promesse adempi e sbrami
 Gl'irrequieti miei spiriti lassi?
 E qual doni potenza a i pensier grami
 Onde a l'eterno e al nulla errando vassi?

¹² Nelle ultime tre raccolte il lemma «pensiero» ha 53 occorrenze, mentre l'aggettivo «pensoso» 23 e il verbo «pensare» 21. Per i riferimenti statistici mi sono servita della mia concordanza, *Carducci «estasi e pianto» in Rime nuove, Odi barbare, Rime e Ritmi. Concorrenza*, 2 voll., Facoltà di Lettere e Filosofia - Università degli Studi di Catania, 1996 (Tesi di dottorato).

O diva notte, io non so già che sia
Questo pensoso e presago diletto
Ove l'ire e i dolor l'anima oblia:

Ma posa io trovo in te, qual pargoletto
Che singhiozza e s'addorme de la pia
Ava abbrunata su l'antico petto.

L'andamento è quello di una composta malinconia che, per il ripetersi del suono in sibilante, appare quasi sussurrata (una caratteristica, questa, che ritroveremo anche in altri momenti in cui il poeta si abbandona alla riflessione). I pensieri, erranti verso un nulla di sapore foscoliano («Vagar mi fai co' miei pensier su l'orme / che vanno al nulla eterno»; *Alla sera*, vv. 9-10), trovano riposo nell'abbraccio con l'ava vestita di nero; ed è proprio in «questo pensoso e presago diletto» che l'anima dimentica le ire e i dolori: il diletto del ricongiungersi in un abbraccio eterno con i propri cari.

Nelle *Odi barbare*, nell'atmosfera che ricorda la selva dantesca dei suicidi, i pensieri sono «cadaveri antichi» che mostrando «una ferita [...] aperta» salgono, nel ricordo, «su da 'l cimitero del petto» dove il poeta li ha sepolti (*Pe' l Chiarone di Civitavecchia*, vv. 43-45); il pensiero è «breve» in confronto all'eternità del tutto e del nulla, e il suo «verso» vola «pensoso» (*Su Monte Mario*, v. 17); e ancora «il pensiero de le tombe come un'ombra / in me scende» (*Notte d'estate*, v. 5).

In *Rime e Ritmi*, dove la poesia risulta sopraffatta dall'oratoria e al poeta si sostituisce il vate, il «pensiero» viene amplificato dal tono declamatorio e ufficiale. Ma nei momenti di maggiore lirismo, anche se il poeta dice di aver lasciato «a tergo [...] la grama / che il mondo dice poesia lasciai / i deliri a cui par che dietro agogni / l'era malata» (*A Scandiano*, vv. 9-12), egli riesce a confessare: «un oblio lene de la faticosa / vita, un pensoso sospirar quiete, / una soave volontà di pianto / l'anime invade» (*La chiesa di Polenta*, vv. 121-124). Il poeta si sente un «Orco umano, che [sale] da' piani fumanti di tedio» (*Elegia del Monte Spluga*, v. 17), pronto ormai a salutare la sua poesia: «Fior tricolore, / tramontano le stelle in mezzo al mare / e si spengono i canti entro il mio cuore» (*Congedo*). Risuonano, anche in questa raccolta, le eterne domande che non troveranno mai risposta: «Sì come nubi, sì come cantici / fuggono l'etadi brevi de gli uomini: / dinanzi da gli occhi smarriti, / ombra informe, che vuol l'infinito?» (*Nel chiostro del Santo*, vv. 13-16).

Un fenomeno che interagisce fra i sistemi fonico, semantico e sintattico e che assume il carattere di un tratto stilistico linguisticamente do-

minante è la presenza massiccia delle interrogative dirette nella lirica dell'ultimo Carducci. L'iterazione delle domande¹³ denuncia e assume semanticamente il valore dell'incompiutezza e dell'attesa; è una ripetizione senza messaggio, così come accade nel fenomeno acustico dell'eco, che si perde e si rifrange negli abissi dell'indicibile e dell'impronunciabile. La parola, infatti, non dice perché viene desemantizzata, è puro suono privo di senso, incapace di trasmettere alcun messaggio se non quello di un vuoto esistenziale incolmabile. La domanda allora, in questi frangenti, sembra assumere il ruolo di attacco ad un linguaggio che non sa e non può dare risposte rassicuranti e certe in cui potersi riconoscere e ritrovare.

La malinconia e la memoria si rincorreranno costantemente anche *in absentia*: memoria e malinconia delle glorie passate, della giovinezza e delle sue illusioni, degli affetti, di qualcosa che è stato e non ritorna più. Anche se le occorrenze delle due voci nell'ordito linguistico non sono quantitativamente rilevanti, è nell'«acustica dell'anima» e nell'«aura» che si respira nei vari componimenti, nelle loro segrete *corrépondances*, che esse trovano la loro più completa realizzazione. Nelle ultime tre raccolte il sostantivo «memoria» ha 19 occorrenze, alle quali bisogna aggiungere le 5 del sostantivo «ricordo», le 2 del verbo «ricordare» e le 12 dell'aggettivo «memorie»¹⁴, mentre il sostantivo «malinconia» occorre solo due volte senza nessuna variante grafica e senza l'aggettivo corrispondente. Ciò che più colpisce è la collocazione di questo lemma, significativamente inserito nel ventiduesimo componimento di *Rime nuove*: «Quando ammiro da i poggi ermi la luna / a la città marmorëa tacente : dir le malinconie de l'infinito» (*Mattutino e Notturmo*, vv. 12-14), e nel breve prologo di *Rime e Ritmi*, ideale congedo dalle *Odi barbare* e forse anche dalla poesia. Quest'ultimo si presenta come un discorso avviato già da tempo con la «piccola Maria», il cui inizio potrebbe risalire all'e-

¹³ Si leggano come esempio questi versi: «Che fanno giù ne le lor tombe i morti?» (*Notte d'inverno*, RN); «perché sotto il fiammante vespero / misteriosi gemiti / manda il mare là giù? quai canti, o Lidia, / tra lor quei pini cantano?» (*Ruit hora*, OB); «Ne l'addorrito spirito che sognano / i miei pensieri? A tua bellezza candida / perché mesta sorride tra le lacrime / la primavera, o Lalage?» (*Primo vere*, OB); «dinanzi da gli occhi smarriti, / ombra informe, che vuol l'infinito?» (*Nel chiostro del Santo*, RR); «Dal sangue la Pace / solleva candida l'ali. Quando?» (*La guerra*, RR); «Che sospira il cimitero, / da' cipressi, fievole?» (*Presso una Certosa*, RR).

¹⁴ Il campo semantico si allarga ancora di più se si aggiungono tutti gli altri verbi che fanno parte della sfera della rievocazione: «contemplare», «pensare», «riguardare», «rivedere», «rivolare».

legia *Cérilo*¹⁵ e la conclusione al prologo: «Esce la poesia, / o piccola Maria, / quando malinconia / batte del cor la porta» (*Alla signorina Maria A.*, vv. 3-6). Una verità amara per un poeta 'sano' come Carducci che ad essa approda non senza dolore.

Se a una lettura frettolosa il ricordare carducciano potrebbe far pensare ad una sorta di rifugio, in cui rivivere le eterne speranze e le eterne illusioni, è l'asse paradigmatico del discorso che ci porta alla considerazione opposta: la «memoria» non conforta ma «flagella» (*RN, A un asino*, v. 7), «opprime» (*RN, Autunno romantico*, v. 11), e crea quell'andamento di lentezza e di affanno – caratteristico del tempo malinconico – in cui ogni possibilità di confronto è preclusa. Bisogna comunque specificare che è la memoria autobiografica della giovinezza a non dare sollievo perché quella storica, nel ricordo della gloria passata, delle azioni di grandi uomini che hanno cambiato il volto del mondo, della perfezione classica, pur nella constatazione che nel presente non sono più proponibili gesta eroiche, viene vissuta con nostalgica rievocazione, con rimpianto, ma non con dolore.

Già nel *Prologo* alla raccolta *Giambi ed Epodi* si trova un riferimento programmatico che riguarda proprio la sfera memoriale:

No, non son morto. Dietro me cadavere
Lasciai la prima vita. Sopra i vólti
Che m'arrideano impallidìr le rose,
Moro i sogni de la prima età.
I miei più santi amori io gli ho sepolti,
Sepolti ho nel mio cuore i desii sterili.
Ad altri le ghirlande gloriose
E i tuoi premii divini, o Libertà. [...]

Ululerò le lugubri memorie
Che mi fasciano l'alma di dolore,
Ululerò gl'insonni accidiosi
Tedi che fuman da la guasta età,
Invidiando il rorido fulgore
De' miei giovini sogni e i desii splendidi
De le infrante catene e gli animosi
Vostri richiami, o Gloria, o Libertà.

(vv. 1-8; 17-24)

¹⁵ «Sotto l'adulto sole, nel palpito mosso da' venti / pe' larghi campi aprici, lungo un bel correre d'acque, // nasce il sospir de' cuori che perdesi ne l'infinito, / nasce il dolce e pensoso fior de la melodia»; (*OB*, vv. 3-6).

Il tono è inequivocabilmente quello dell'invettiva, della sfida, ma già in questi versi i riferimenti sono espliciti: il poeta si è lasciato dietro i sogni giovanili, ha sepolto i suoi amori e con essi, nel suo cuore, ha seppellito ogni inutile e infecondo desiderio. Ecco allora che trova un senso il progetto d'immergere il ricordo, nella poesia 'nuova', in un'atmosfera di esiziale oscurità e di imminente pericolo.

Pur avendo inaugurato con le *Rime nuove* una lirica più intima e sofferta, è paradossalmente proprio nelle *Odi barbare* e in *Rime e Ritmi* che si assiste allo sgretolarsi della compostezza e razionalità carducciana. Alla ricerca della «quantità» ritmica si affianca la ricerca di una «qualità» semantica in cui è il ritmo del discorso interiore a prevalere; come giustamente ha sottolineato Piero Bigongiari, la lentezza 'barbara' è un «*rallentato della coscienza*»¹⁶. La parola in questa distensione narrativa, acquistando nuova vitalità, pur ancora nominando si apre ad orizzonti 'altri', ad una figuratività non più esteriore ma tutta interiore: da esplosiva diventa implosiva. La tanto decantata sanità carducciana, l'aureo equilibrio, assumono, allora, il significato di una tensione verso qualcosa più che di una conquista, e in questo «si affaccia la moderna inquietudine e il moderno "stupore" nei confronti dell'uomo e della storia stessa»¹⁷. Va riconosciuto, ormai, il valore polisemico dell'ultima scrittura carducciana. Non si possono ignorare, infatti, le linee di fuga, i sensi alternativi, presenti soprattutto nelle ultime tre raccolte. Nel corpo della sua poesia sono ben evidenti i segni della lotta tra il sé e l'altro da sé, tra il vate Carducci e l'uomo Giosuè.

Nel freddo laboratorio scavato nel marmo pario dei greci, Carducci scopre le qualità della parola, le sue aperture più libere e le sue dimensioni più nascoste, e grazie ai valori allusivi e musicali dello strumento verbale ci fornisce la chiave d'accesso ad un mondo poetico diverso, lontano dall'abusato formulario di certa critica.

Il rinnovamento metrico delle *Barbare* potrebbe essere così considerato un tentativo di innalzarsi, con la luminosità dello stile e della forma, verso il divino cielo dell'Ellade. Tentativo che, su questo versante, ha indubbiamente raggiunto le alte vette, ma se ci si libera dell'abbagliante luce della forma e si passa al piano della fisicità, al corpo-parola e ai contenuti, l'operazione carducciana acquista un altro significato, frutto di un altro attraversamento: il movimento ascensionale verso l'Esilio

¹⁶ P. Bigongiari, *La congiuntura Carducci - Campana*, in Id., *Poesia italiana del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1965, p. 31.

¹⁷ M. Petrini, *Postille al carducci barbaro*, Messina-Firenze, D'Anna, 1963, p. 251.

cambia rotta per approdare alla caduta nel disinganno e nella disillusione; la musa adesso è «fuggente al verso in cui trema / un desiderio vano de la bellezza antica» (*OB, Nella piazza di San Petronio*, vv. 19-20).

Carducci ha, dunque, ormai acquisito una «sensibilità più profonda nei riguardi della parola poetica, che tende ormai ad affiorare dal tessuto verbale del discorso lirico con una sua autonoma metafisica dimensione, grazie all'urgere di sensi poetici nuovi»¹⁸ e al ritmo incalzante della nota memoriale. Si può immaginare, infatti, che il poeta componga la sua «canzone di doglia»¹⁹ proprio all'insegna della memoria: «su l'audacie de gli anni giovani / a me poeta passaro i cantici, / ed ora ne l'animo chiuso / solitaria ne mormora l'eco» (*Nel chiostro del Santo*, vv. 9-12). Il filo unificante delle liriche carducciane va ricondotto allora al centro, alla persona del poeta, al fluttuare delle emozioni e al lento dipanarsi della meditazione. Nella vasta gamma dei toni carducciani si può, a questo punto, includere anche quello della confessione con la sua aggettivazione stanca, e con il suo lento incedere nell'andamento lirico.

In *Traversando la maremma toscana* sin dal primo verso, nella rievocazione dei luoghi d'infanzia, è evidente la tendenza al registro malinconico. L'aggettivo «dolce», posto in posizione iniziale, «ci richiama alla gravidanza dantesca di cosa desiderata con nostalgia, ma per sempre negata»²⁰, come negata al poeta è la realizzazione dei suoi sogni giovanili; finita la fase del ricordo non resta che il dolore.

Oh, quel che amai, quel che sognai, fu in vano;
E sempre corsi e mai non giunsi il fine;
E dimani cadrò. Ma di lontano

Pace dicono al cuor le tue colline
Con le nebbie sfumanti e il verde piano
Ridente ne le piogge mattutine.

(*RN*, vv. 9-14)

Il progressivo emergere in pianissimo della disillusione, condensata nell'esclamativo «oh» e nell'avverbio di sapore leopardiano «in vano» – a suggellare il bilancio in negativo di tutta una vita –, conferma il carat-

¹⁸ F. Felcini, *Note sull'esperienza poetica del Carducci*, «Convivium», XXXV, 1968, pp. 80-95: 80.

¹⁹ «Breve su 'l morto ed ultima s'intoni / la canzone di doglia, / mentre ne l'Odi barbare deponi, / musa, la fredda spoglia» (*Intermezzo*, vv. 373-376).

²⁰ L. Baldacci, *Motivazioni oscure di una poesia troppo chiara* (*Traversando la Maremma toscana*), «Il bimestre», gennaio-febbraio 1970, pp. 1-5: 2.

tere di dolore assoluto e di angoscia che proviene dalla constatazione che tutti gli ideali e tutti i sogni giovanili sono ormai irrealizzabili, e che solo conforto è il ricongiungimento con i propri cari nei colli maremmani, cioè nella morte. È, infatti, soltanto questo pensiero che rende meno duro il vivere presente, non confortato più dal dolce sapore delle illusioni. Riaffiorano i versi di Dante: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nelle miseria» (*Inferno*, V, vv. 121-123). Naturalmente diversi sono il contesto, il dolore e il rimpianto di cui parla la Francesca dantesca, ma il richiamo può calzare laddove in Carducci il «tempo felice» coincide con le attese e i sacri furori della giovinezza, il cui ricordo, nella condizione ormai di ‘miseria’ diventa straziante: al furore giambico si è ormai sostituito il *cupio dissolvi*²¹.

La conclusione amara dell’inevitabile crollo delle speranze giovanili, a cui arriva Leopardi nelle *Operette morali* e nei grandi idilli, viene non a caso ripresa da Carducci nel suo *Idillio maremmano* (RN). Un componimento che sin dal titolo ci fa pensare al ‘grande infelice’, ma sia l’andamento per nulla idillico, sia la fine del componimento con la consueta caduta di tono carducciana, ci riportano subito al mondo del maremmano. La protagonista, la «bionda Maria», assume i connotati ora di Nerina, ora di Silvia, ora della «donzelletta»²².

In una lettera al direttore del «Carlino», Carducci risponde in modo deciso a quanti volevano identificare la protagonista dell’*Idillio* con una ragazza realmente esistita: «Vago e delizioso il racconto della *Bionda Maria* accolto da Lei nel foglio di questa mattina: ma non ha parola che rassomigli a verità»²³. Questa secca negazione potrebbe autorizzare la

²¹ In una lettera a G. Chiarini del 23 dicembre 1870, Carducci scrive: «Voglio studiare per tutti i versi i grandi morti, scrivendo poco. [...] Voglio inabissarmi, annichilirmi, “*cupio dissolvi*”, come dicevano i mistici: ma non in Dio (che è il male), sì in che? Non lo so neppur io» (G. Carducci, *Lettere*, cit., VI, p. 262).

²² I richiami alle poesie leopardiane sono evidenti nell’interrogativo «Ove sei?» (v. 68) e nella coppia aggettivo-sostantivo «natio borgo» (vv. 8-9), che riprendono perfettamente l’«Ove sei» e il «natio borgo» delle *Ricordanze*; il diminutivo «giovinetta» (v. 16), peraltro anch’esso già leopardiano (presente al v. 99 del *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*), attira nella sua area semantica la «donzelletta» del *Sabato del villaggio* rievocata quasi letteralmente da un intero verso, «un tuo serto di fiori in man recando» (v. 18), che non può non far pensare al primo dei due «miti del borgo»; mentre l’aggettivo «sospirosa» (v. 7) richiama il «pensosa» di *A Silvia*, la cui eco risuona nella ripetizione delle rime alternate in -ivi: «uscivi», «vivi», «aprivi» (vv. 17-19-21) e nel riecheggiamento in «e verdi quindi i colli e quindi il mare» (v. 50) del leopardiano «e quindi il mar da lungi e quindi il monte».

²³ G. Carducci, *Ceneri e faville. Serie terza*, in *Opere*, cit., XXVIII, p. 328.

supposizione che dietro la figura femminile si celi qualcos'altro. Le «vo-ci» sommesse delle eroine degli idilli leopardiani intonano il coro delle speranze giovanili deluse di cui Maria, nell'idillio carducciano, potrebbe essere il simbolo. Il riferimento non è apertamente manifesto, come in Leopardi, ma quelle spie lessicali creano una sorta di parentela tra le più famose protagoniste leopardiane e la campagnola carducciana, divenendo indizio di una suggestione che inevitabilmente corrobora l'ipotesi di una consonanza che va oltre la memoria letteraria e che spiegherebbe anche l'interesse di Carducci a eliminare ogni suo possibile accostamento al sentire leopardiano. La dolorosa conclusione a cui egli approda, nel ripercorrere tutta la sua vita («Oh come fredda indi la vita mia, / come oscura e incresciosa è trapassata!»; vv. 31-32), l'inutilità della lotta per le cause civili, lo scoramento di fronte all'«enorme mister dell'universo! / Or freddo, assiduo del pensiero il tarlo / mi trafora il cervello, ond'io dolente misere cose scrivo e tristi parlo» (vv. 39-42), lo portano al rimpianto di un mondo genuino e semplice a cui appartiene Maria; e se il riunirsi nelle sere «intorno al focolare» da una parte può far pensare ad una crepuscolare gioia delle «piccole cose» *ante litteram*, dall'altra richiama l'ineluttabile realtà della leopardiana «rimembranza acerba».

Sempre sulla linea della rievocazione, un riferimento più manifesto al ricordo vissuto con sofferenza si trova in *Visione (RN)*, dove l'anima «pensosa» si lascia andare ai sogni:

E al cuor nel fiso mite fulgore
Di quella placida fata morgana
Riaffacciavasi la prima età,

Senza memorie, senza dolore,
Pur come un'isola verde lontana
Entro una pallida serenità²⁴.

(vv. 9-14)

L'accostamento memoria-dolore, inserito in una fantastica *rêverie* (titolo originario della lirica), è qui chiaramente riferito alla prima età: grazie alla fata morgana si assiste alla trasfigurazione «della fanciullezza [...] in immagine»²⁵. Il sogno è turbato, però, dalla presenza degli agget-

²⁴ Il corsivo è mio.

²⁵ W. Binni, *Tre liriche del Carducci*, in *Carducci e altri saggi*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1972, p. 68, nota 2.

tivi «lontana» e «pallida», che sottolineano l'effetto di un paesaggio sfumato, guardato in lontananza dal poeta che, conscio di vivere un sogno, non libera così totalmente la sua anima dalla pena. Se poi dalla poesia delle *Rime nuove* si passa a quella delle *Odi barbare*, è il tema della morte a prevalere nella sfera del ricordo: «Diman morremo, come ieri morirono / quelli che amammo: via da le memorie / via dagli effetti, tenui ombre lievi / dilegueremo» (*Su Monte Mario*, vv. 21-24). È nel dolore, ciclicamente dispensato dalla «natura matrigna», che gli uomini, leopardianamente, si affratellano di fronte all'inesorabilità di un destino comune:

Addio, tu madre del pensier mio breve,
terra, e de l'alma fuggitiva! quanta
d'intorno al sole aggirerai perenne
gloria e dolore!

fin che ristretta sotto l'equatore
dietro i richiami del calor fuggente
l'estenuata prole abbia una sola
femina, un uomo,

che ritti in mezzo a' ruderi de' monti,
tra i morti boschi, lividi, con gli occhi
vitrei te veggan su l'immane ghiaccia,
sole, calare.

(vv. 37-48)

Anche nei ricordi di momenti sereni trascorsi con i suoi cari «ove tra note forme rivivono gli anni felici» (*Sogno d'estate*, v. 34), l'andamento è quello malinconico e il tema, anche se non scoperto, è quello della morte. Aggettivi come «pensoso» e «dubbioso» avvolgono il pensiero in un'aria di dubbio e di paura e al momento del risveglio, quando «passâr le care immagini» (v. 35), il poeta pensa di ritrovare la serenità nella quiete familiare: «Lauretta empieva intanto di gioia canora le stanze / Bice china al telaio seguiva cheta l'opra de l'ago» (vv. 36-37). Ma se ci si sofferma sul piano del significante, tenendo presenti le suggestive argomentazioni saussuriane sulle parole sotto le parole, sembra di leggere l'anagramma del nome di tutte e tre le Parche (Lachesi, Cloto e Atropo) disseminato nell'ultimo verso:

«Bice china al telaio seguiva cheta l'opra de l'ago»

ch al e s i l c t lo
ta opr

Una lettura anagrammatica di un testo del Carducci potrebbe essere considerata una profanazione, una violazione di quel principio di 'santità' a cui tutta la sua produzione risponde; ma seguendo «l'orecchio»²⁶ e prestando ascolto alla successione dei suoni, ci si accorge che tutti i gruppi fonici messi in evidenza attirano l'attenzione, come se il poeta avesse voluto costringere il lettore a soffermarsi sulla figura di Bice e sul suo filare suggerendogli forse un richiamo alle tristemente più famose tessitrici. Il sogno allora non si concluderebbe con un rassicurante quadro familiare, ma con Bice che tesse nella trama della vita la morte. Non c'è più posto nella poesia carducciana per la «speranza» (7 occorrenze di cui 3 in *RN* e 4 in *OB*, alle quali si deve aggiungere la variante grafica «spene» con 1 presenza in *RN* e «speme» con 4 di cui 1 in *RN* e 3 in *OB*), e se la rima all'inizio poteva accordare ancora «due sospiri di / memoria e di speranza» (*RN, Alla rima*, vv. 11-12), alla fine quest'ultima crolla definitivamente insieme alle illusioni giovanili («Lo stuol de l'ore danza / lontano omai da me: / con esse è la speranza, / l'illusion, la fé»; *RN, Brindisi funebre*, vv. 5-8), e «compressi nella propria anima la speranza, l'illusione, la fede, gli affetti e i desideri, perché senza possibilità di espansione, di compassione, di comprensione, essi sono come morti e formano il triste cimitero delle speranze perdute»²⁷. Mentre in *Odi barbare* l'anima, fantasticando, può ancora raggiungere la pace e la poesia («si perde / l'anima in lento error: vien da le compiante memorie / e attinge l'eterno speranze»; *Courmayeur*, vv. 30-32), in *Rime e Ritmi* questa possibilità è preclusa e lo «sperare» (3 occorrenze, tutte in *Rime nuove*) svanisce inesorabilmente: ormai il poeta «poco più ama e nulla spera» (*RN, Dietro un ritratto*, v. 8). La scomparsa del verbo «sperare» diventa cifra di una rassegnazione del soggetto nonché di una sua incapacità o impossibilità di agire: «dissidi e mestizia, costanti sempre moderne dell'anima umana, non sono dunque estranei alla personalità del poeta»²⁸.

L'ombra della solitudine, della tristezza e della morte, aveva spezzato il sogno ellenico e ormai Carducci, nel prologo a *Rime e Ritmi*, può affermare senza paura: «Esce la poesia, / o piccola Maria / quando malinconia / batte del cor la porta». Il leone maremmano, non trovando più

²⁶ Carducci stesso, in una lettera indirizzata al Borgognoni, dichiara che per la composizione delle *Barbare* ha «seguito l'orecchio» (G. Carducci, *Lettere*, cit., XI, p. 169).

²⁷ G.B. Salinari, *Storia ed interpretazione della lirica carducciana «Brindisi funebre»*, «G.S.L.I.», CXXXV, 1958, pp. 298-318: 310.

²⁸ P.M. Sipala, *Giosuè Carducci a cinquant'anni dalla morte. Resta la sua figura nel marmo di Serravezza*, «Corriere di Sicilia», 16 febbraio 1957.

nel presente la forza per reagire, può solo prendere atto del progressivo declino di un'intera civiltà. In buona parte delle liriche della maturità non si accampa più il Carducci battagliero, ma si scorge piuttosto un Galata morente ferito dalla Storia e dalla Vita.

Wanda De Nunzio Schilardi

Per una lettura degli *Idillii alpini* del Carducci

Apparsi per la prima volta il 16 novembre 1898 sulla «Nuova Antologia», quindi inclusi nella raccolta *Rime e ritmi* del 1899, gli *Idillii alpini*, legati ai luoghi della Val d'Aosta, sono brevi componimenti ispirati ad ambienti e a personaggi di quel luogo frequentato da Carducci e a lui molto caro. Sfondo non inerte, ma realtà viva e palpitante, i luoghi alpini sollecitano a Carducci, ormai avanti negli anni e dolorosamente provato per la lontananza di Annie Vivanti, pensosi raccoglimenti, lunghe malinconie, meste e rassegnate contemplazioni cariche di riflessioni sulla vita e sul suo inarrestabile fluire. L'intitolazione di *Idillii* – spesso definiti dal Carducci «idillietti», per la esiguità dei versi, ma anche per la loro esilità e lievetà – richiama echi leopardiani. Il 1898, anno di pubblicazione, coincideva con l'anno anniversario della nascita di Leopardi e il Carducci, presidente della Commissione governativa incaricata di esaminare i manoscritti leopardiani, attendeva alla scelta di quell'enorme materiale inedito che prenderà il titolo di *Zibaldone*. Nel volume *Degli spiriti e delle forme nella poesia leopardiana*, a proposito del momento caratterizzato dai *Piccoli idillii*, Carducci scriveva che «Leopardi ritornò al significato e al concetto del termine greco: fece bozzetti, quadretti, ritratti istantanei d'un paesaggio, d'una impressione, d'un ricordo, d'un sogno; ma al contrario dei greci, mettendovi dentro molto di sé e del senso e del modo onde avea percepito quella visione o subito quella impressione». Anche Carducci individuava come elemento di ricordo per i suoi versi una realtà fatta di scenari e paesi di montagna nei quali il proprio io trovava occasione per interrogarsi ed esprimersi.

Ma il 1998 è anche l'anno dell'edizione del *Canzoniere* del Petrarca, in collaborazione con Severino Ferrari, e la scelta del sonetto è un esplicito riconoscimento della esemplarità canonica del Petrarca i cui echi si ritrovano negli *Idillii alpini* accanto a quelli leopardiani. Nell'*Elegia del Monte Spluga*, la rievocazione di Annie-Loreley, «in disparte sedevi»,

ultima e fuggitiva immagine di un canto d'amore, richiama l'esile e delicata Silvia leopardiana; inclina il poeta senescente dalla contemplazione magica della natura alla realtà della sua solitudine sofferta e malinconica, corrispondente in figura ad un paesaggio improvvisamente diventato brullo e minaccioso, per la presenza del venefico aconito.

Il tema della montagna, già presente nelle *Rime nuove* e nelle *Odi Barbare* e ricorrente nell'*Epistolario*, negli *Idillii alpini* (*L'ostessa di Gaby*, *Esequie della guida E.R.*, *In riva al Lys*, *Sant'Abbondio*, *L'elegia del Monte Spluga*, – ai quali va aggiunto *Mezzogiorno alpino*, la lirica più nota che non appartiene propriamente al ciclo degli *Idillii alpini*) diventa protagonista e insieme sfondo paesaggistico della riflessione di Carducci il quale dinanzi alla maestosità delle 'sue' montagne rilegge la propria vita, il proprio destino, senza precludersi le vie del sogno e del tempo per ritrovare i grandi poeti del passato.

Sono componimenti rappresentativi sia delle "rime" che dei "ritmi", di breve respiro; vanno dagli otto versi di *Mezzogiorno alpino* e de *L'ostessa di Gaby*, ai quattordici canonici dei sonetti *In riva al Lys* e *Sant'Abbondio*, fino ai ventotto di *Esequie della guida E.R.* e ai quaranta dell'*Elegia del Monte Spluga*, la più complessa ed articolata e per alcuni versi atipica composizione della raccolta, contrassegnata da freschezza e concentrazione descrittiva, da una felice *brevitas* di un Carducci maturo e sofferente giunto alle soglie del Novecento con una più inquieta sensibilità che gli fa cogliere le corrispondenze interne, il senso del mistero, le zone insondabili dell'anima, le sfumature e le gradazioni più sottili. Il sentimento della natura si riaccende come immerso in uno attonito stupore, le vette alpine colpiscono il poeta con i loro colori che richiamano il senso di infinito e di eterno, lo splendore e la purezza della giornata sembrano evocare la luce divina. In *Mezzogiorno alpino*, un bozzetto formato da otto endecasillabi in due quartine, tra i più celebri degli *Idillii* e assai vicino alle *Myricae* pascoliane, il grandioso paesaggio alpino del Monte Bianco è rievocato col sole a mezzogiorno. Pochi tratti essenziali mettono in evidenza la luce abbagliante del sole l'immenso silenzio e l'immobilità dell'aria. È l'ora dell'assoluta quiete «regna sereno intenso ed infinito / Nel suo grande silenzio il mezzodì» (vv. 3-4). Il grande «silenzio» è eco della profondità e della sospensione dell'attimo, ma anche della sua estensione spaziale. Il paesaggio familiare appare riscoperto dal poeta che lo ripropone con essenzialità e potenza, carico di sentimento panico. E a quell'immagine di attacco, «nel gran cerchio de l'alpi», che suggerisce subito l'idea di imponenza, fa da contrasto l'esiguità del rivolo «l'acqua che tenue tra i sassi flui» preceduta dalla

descrizione degli alberi immobili che gradua il passaggio dal grande al piccolo «Pini ed abeti senza aura di venti / Si drizzano nel sol che gli penetra» (vv. 5-6). Nella seconda quartina, all'opposto della prima, regna il piccolo, l'esiguo, il limitato richiamati dagli aggettivi «picciol» e «tenue», rafforzativi in maniera antitetica rispetto agli aggettivi della prima strofa.

La lirica, nata nel segno dell'immenso del sereno e dell'infinito, si chiude con la poesia del piccolo, del precario; quell'acqua tenue che fluisce tra i sassi e che sola «garrisce in picciol suon di cetra» non è che la vita dell'uomo, con la sua fragile essenza, con il suo destino di solitudine, guardata con malinconica serenità dal maturo poeta. Versi sommessi, liberi da ogni tentazione retorica, capaci viceversa di recuperare gli angoli ancora poeticamente vivi del suo animo.

L'ostessa di Gaby, un'ode barbara in distici elegiaci, rappresenta la natura in un momento radioso, limpido; è uno squarcio fantastico che raggiunge notevoli risultati artistici. Vi è animazione in tutte le immagini, e un'ardita sensazione di limpidezza freschezza festosità, «cantan gli uccelli a prova, stormiscono le cascatelle / precipita la scesa nel vallone di Niel» (vv. 3-4). Festosa è anche la figura della giovane ostessa che sulla soglia dell'osteria «ride, saluta e mesce lo scintillante vino». È il dominio del mattino contrapposto al mezzogiorno alpino; il sole del mattino non scalda, data l'ora, ma sa di giovinezza e di gioia esistenziale, «limpido e fresco è il mattino», è una presenza mutevole che si avvia a salire sempre più nel cielo mentre «cantan gli uccelli a prova, stormiscono le cascatelle». Accanto ad echi leopardiani va sottolineato che la sensazione dominante è quella uditiva, rappresentata dal rumore leggero prodotto dalle acque che richiama quello delle foglie e accompagna il rapido discendere della strada che porta a Gaby dalle «bianche case». In questa oasi luminosa si spande l'immaginazione poetica, così dal regno del mattino il poeta trasforma nel regno della fantasia e la scena con suggestioni ariostesche si popola di figure di epoca medioevale, cavalieri, dame, eroi, fate gentili, «per le fòrre de l'alpe trasvolan figure ch'io vidi / certo nel sogno d'una canzon d'arme e d'amori» (vv. 7-8). Le figure sono aeree e il verbo «trasvolan» richiama il loro passaggio rapido e leggiadro, «figure» che appaiono e si dileguano proprio come le creature fantastiche.

Ancora figure fantastiche sono quelle che si presentano al poeta nell'*Elegia del Monte Spluga*, sono Ninfee Dee Fate che sbalzano dalla «scorza de' pini», «da la cintura d'in cima a' ghiacci diasprati», lo guardano fissamente e gli domandano notizie di Annie.

Si tratta di una barbara di venti distici che chiude gli *Idillii alpini* con echi interni della poesia carducciana, dalla *Primavera dorica* alle *Fonti del Clitumno* e motivi heiniani di tipo sentimental-malinconico, con tocchi di animismo naturalistico predannunziano. Una poesia intensa, dalle modernissime soluzioni. Il poeta è solo, desolato, drammaticamente cosciente del vuoto che si è creato intorno a lui, incapace di sollevarsi dalla prostrazione seguita all'allontanamento dell'amata Annie, qui raffigurata come ninfa, fata, anzi fonte dell'intera visione del poeta: «Ecco, voi Fate e ninfe, paretemi, e siete, lei sola: / anzi in mia visione v'ho create io di lei» (vv. 30-31). Una visione illusoria che gli deriva da un vero dolore, la scomparsa di Annie, che ha segnato la sua esperienza. Loreley è trasposizione fantastica di Annie, un doppio che prefigura la sua presenza-assenza nella poesia. Essa è sola, come si legge all'inizio del verso nove, ed è in disparte, è pellegrina, dunque è straniera e destinata ad andarsene. «Ella è volata fuori de la veduta mia» risponde il poeta con un verso denso di echi petrarcheschi. Le Fate, che sembrano divinità infernali, lo apostrofano «orso umano», gli chiedono conto dell'assenza di Annie. Esse rivelano la loro potenza ricordando che sono state loro a dargli Annie dagli occhi «color del mare», evocanti la bellezza della natura, in contrasto con l'immagine dell'orco. Annie è dunque creatura divina capace di operare effetti prodigiosi nel cuore del poeta, «suono di primavera su'l tepido aprile dormente», ma ora è lontana e il suo tormento di uomo è grande «erro soletto il mondo, tutto di lei l'impronto».

«Ma ella dove esiste?» chiede il poeta alle Fate e prende coscienza della drammatica realtà della sua assenza, della lontananza di colei che riassume tutto quanto c'è di bello e di positivo nella vita, dall'amore alla giovinezza alla poesia. L'irruzione del vero fa dileguare d'improvviso le ninfe e le fate e «lamenti scoppiarono, e via sparvero le ninfe in aria, via sotterra le Fate» (vv. 31-32).

Il paesaggio diventa nudo, «un piano brullo tra calve rupi», il poeta sulla «grigia riva» si aggira nella condizione di un uomo appassionato e desolato che non si vergogna, confessandosi, di sentire melodrammaticamente.

Nei versi finali, dove un silenzio assoluto sottolinea il pigro scorrere di un fiume, l'errare dei cavalli magri sull'acque magre e dove l'aconito, il perfido fiore azzurro, ricopre la grigia riva, il poeta ha recuperato gli angoli ancora poeticamente vivi del suo animo a compimento di una lirica che realizza in perfetto equilibrio gli elementi del carducciano contrasto tematico e tonale luce-buio, vita-morte, ombra-poesia, nell'estre-

mo anelito di una fede poetica e di un'aspirazione vitale in un presagio mesto, ma senza angoscia, di prossima fine.

Ma tutta la poesia degli *Idillii alpini* è segnata da grazia malinconica e pacata, da colori tenui e limpidi, da disegni delicati e puri, propri dell'ultimo tempo poetico del Carducci; una poesia senile consapevolmente sentita dal poeta come eco tutta interiore e sommessa di quella fervida della gioventù, ma ancora poesia che in colori più tenui, in ritmi di intimità mormorata e quasi sfioranti una lentissima prosa poetica resiste come ulteriore anche se raro sviluppo di sincere risorse poetiche ed artistiche (Binni).

Una limpida pagina di poesia realizza Carducci con *Sant'Abbondio*, il sonetto scritto a Madesimo pochi giorni prima della stesura dell'*Elegia*, che testimonia tra l'altro la sua capacità di riuscire a contemplare la placida serenità del giorno della festa patronale di Madesimo quasi contemporaneamente allo sfogo del suo animo ferito per la lontananza di Annie.

Il poeta si sofferma sul piccolo mondo di Madesimo nel giorno in cui si festeggia il santo patrono. La ricorrenza non si caratterizza per chiasose manifestazioni ma per un'intima esultanza, per l'avvertimento di una gioia raccolta che pervade tutte le creature. Il cielo risplende di una luce pura e sembra trasformato in un diamante da una luce soprannaturale «d'un lume del di là trasfuso fosse», le alpi innevate brillano. Tutto sembra partecipare a questa festa, quasi si trattasse di un prodigio divino che si comunica agli uomini sotto forma di luminosità che lega in un abbraccio indissolubile cielo e terra. Il poeta abbassa quindi lo sguardo sui casolari da cui sale il fumo bianco e turchino e sugli alberi mossi da una leggera brezza; una visione idillica in una quartina, tutta basata su gusto cromatico, che richiama altri componimenti carducciani (*Courmayeur* e *Davanti a San Guido*). Lo sguardo si ferma ad osservare lo scorrere «cascante» del fiume Madesimo tra i prati verdi che appaiono smeraldi e le alpigiane che in abiti rossi si recano in Chiesa a rendere grazie al Santo e il loro canto si unisce a quello del fiume e degli abeti. È la celebrazione dell'armonia del mondo, dello straordinario ordine della vita: «ed è mite e giocondo / Di lor, del fiume e de gli abeti il canto» (vv. 10-11). È un canto collettivo dolce lieto, un inno che celebra la vita nella sua essenza, appena velato dalla malinconia che coglie il poeta allorché è attratto da un bagliore, da un riflesso di luce che si scopre essere il cimitero di Madesimo, un camposanto ridente anch'esso luminoso, «Laggiù che ride de la valle in fondo?» (v. 12), che gli ricorda la brevità della vita. Non vi è disperazione, non pianto, l'incanto dell'idillio non si spez-

za, al contrario dalle bianche lapidi che risplendono al sole viene il monito di godere della vita «ed è sì bello il mondo» (v. 14); l'unico ostacolo a vivere pienamente questa quieta armonia è il suo cuore, il suo animo fiero, sdegnoso, appassionato che gli impedisce di rassegnarsi al destino comune degli uomini, da qui il reiterato invito «Pace, mio cuor; pace, mio cuore» (v. 13).

Il Chiarini nelle *Memorie della vita di Giosuè Carducci raccolte da un amico* ha affiancato Sant'Abbondio al sonetto *In riva al Lys* definendoli «due sonetti freschissimi di ispirazione giovanile dalla medesima vena limpida e piena, dalla quale balzarono fuori negli anni dal 1870 al 1880 i più bei sonetti delle *Rime nuove*; ambedue sono pervase da un senso intimo di malinconia che s'insinua quasi non visto in mezzo alla descrizione delle incantevoli scene alpine che il poeta ha davanti» (p. 334).

Scritto l'8 agosto 1898 a Gressoney-la trinitè il sonetto, dedicato al caro discepolo Severino Ferrari, con forti echi danteschi e petrarcheschi presenta un quadro suggestivo della realtà montana che richiama l'idea di luminosità e di trasparenza, di bellezza della natura, ma anche la consapevolezza dei limiti dell'uomo, elemento fragile e transeunte. La natura è vicina all'uomo, non sua nemica, incline a suggerirgli sentimenti positivi e a porgergli aiuto. La luce del mattino «candido e vermiglio» colpisce il corso d'acqua evidenziandone la purezza la limpidezza «lucida, fresca, lieve, armoniosa / traversa un'acqua ed ha nome dal giglio» (vv. 3-4); il «lieve» ci dice che il fiume ha acqua scarsa ed è precisazione preziosa per il successivo svolgimento della lirica là dove il Lys avverte il poeta «Al nulla si confonde / Questo mio canto, e non se ne rammarca; / Pur di tanto maggior vena s'effonde» (vv. 9-11). Il torrente, malgrado il suo canto suggestivo, è destinato ad unire le sue acque con quelle più copiose di un altro fiume. Ma tutto ciò avviene per una legge naturale, senza rimpianti e senza drammi. Il Lys diventa il simbolo della poesia della natura che si diffonde tutt'intorno e parla a chi è in attento ascolto. Seduto lungo il corso del fiume con il pensiero rivolto all'Arno e a Firenze, Carducci che aveva progettato di «altamente cantar» comprende ora il messaggio, derivandone un invito alla modestia «Ond'io, la fronte di superbia scarca, / torno al mio cuore; e a' monti a l'aure a l'onde / Ridico la canzon del tuo Petrarca» (vv. 12-14). Il poeta in assoluta armonia con la natura riporta il suo cuore e il suo pensiero al cantore di Laura, egli sì degno di eternità, non trascurando altresì di richiamare, quale estremo segno di umiltà, l'amore e la dedizione verso il poeta del suo discepolo Severino Ferrari, al quale il sonetto è dedicato.

Al senso della precarietà della vita umana destinata a spezzarsi improvvisamente, al sentimento della natura intesa come minaccia incombente sull'uomo, rinvia la lirica *Esequie della guida E.R.*, terza negli *Idillii alpini*, dopo *In riva al Lys* e *L'ostessa di Gaby*, una lirica triste dove la montagna non è più immagine di gioia e di pace, viceversa è una "minaccia" che taglia il cielo, un gigante che continua a splendere al sole nonostante la morte di un suo figlio eroico, «domatore de la montagna». È la natura altera, sdegnosa e quasi indifferente della sorte degli uomini che qui Carducci ci presenta, una montagna, il Dente del gigante, che proietta la sua ombra minacciosa, quasi a voler riaffermare il senso delle proporzioni. Si tratta di una lirica spoglia, sobria ma intensa, a tratti cupa, per la quale Carducci sceglie un metro narrativo, endecasillabi organizzati in terzine, che gli permette di descrivere con il giusto respiro i vari momenti dei funerali della guida alpina Emilio Rey, precipitato dal Dente del Gigante nel massiccio del Monte Bianco. Una lirica che raggiunge a tratti esiti di autentica poesia nella descrizione a distanza di un funerale così particolare come è quello che si svolge nelle valli alpine, che vede la partecipazione corale dell'intero paese, unito da un dolore che è davvero di tutti, senza eccezioni, in cui si riconosce la volontà del destino.

La scena del funerale è colta in lontananza, in assoluto silenzio dopo l'iniziale ricordo dell'alpinista caduto, un uomo grande vigoroso audace che trova la morte proprio sulla montagna che aveva tante volte conquistato, «spezzato il pugno che vibrò l'audace / Picca tra ghiaccio e ghiaccio, il domatore / De la montagna ne la bara giace» (vv. 1-3). La visuale si allarga, la scena si anima di figure; è il paese tutto che partecipa alla cerimonia formando un "corteo" e canta e recita insieme al prete la preghiera dell'eterno riposo. Canti e preghiere si sentono a tratti, a seconda dei momenti, per l'incostante spirare dei venti «Or sì or no su rotte aure il lamento / Vien del mortorio» (vv. 10-11), così come da lontano il poeta vede solo a tratti la triste processione, per la presenza fitta degli abeti che ne impediscono la vista «or sì or no si vede / Scender tra' boschi il coro grave e lento» (vv. 11-12). Il corteo giunge all'aperto, nello spazio pianeggiante antistante il camposanto, la bara è deposta a terra in attesa della sepoltura. Il sacerdote pronuncia poche parole, sobrie, sentite, partecipi e accanto a lui ancora una volta le donne silenziose, con i loro abiti neri, chiuse nel loro dolore, che piangono i figli che hanno perduto e quelli che perderanno «Le donne sotto le gramaglie nere / Co 'l viso in terra piangono a una volta / Sopra i figli caduti e da cadere». È il fatalistico senso della montagna, che dà insieme la vita e la morte, con il qua-

le bisogna confrontarsi non potendo sfuggire al proprio destino. La montagna appare in tutta la sua minacciosità ora che si sono diradate le nuvole. Il Dente del Gigante è erto, aguzzo, è addirittura feroce, terribile a vedersi, quasi fosse animato, un gigante che sovrasta la montagna, portatore di pericolo non solo per gli uomini ma per tutto il creato, «Erto, aguzzo, feroce si protende / E, mentre il ciel di sua minaccia taglia, / Il Dente del gigante al sol risplende» (vv. 26-28).

Nota bibliografica

- G. Carducci, *Opere*, Edizione Nazionale, vol. IV, Bologna, Zanichelli, 1935.
G. Carducci, *Poesie*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Milano, Garzanti, 1982.
G. Carducci, *Poesie*, a cura di G. Getto, Milano, Rizzoli, 1982.
G. Carducci, *Opere scelte*, a cura di M. Saccenti, Torino, Utet, 1993.
W. Binni, *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960.
G. Getto, *Carducci e Pascoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche, 1965.
G. Capovilla, *L'opposizione del classicismo. Giosuè Carducci*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, Roma, Salerno, 1999.
F. Giuliani, *L'acqua e l'alpe. Gli Idillii alpini del Carducci*, San Severo, Miranda, 1999.

Rosalba Galvagno

Teresa Uzeda alla scuola del seduttore Aldobrandi

Un'intenzione della Duffredi è il settimo dei trenta apologhi raccolti da Federico De Roberto nel volume *Gli Amori* pubblicati nel 1898¹. Esso illumina una pagina importante della biografia di Teresa Uzeda, costituendone un'interessante appendice e un ulteriore splendido *exemplum* della fenomenologia dell'«illusione» trattata nel romanzo del 1891². L'apologo in effetti integrando alla pagina dell'*Illusione* una «intenzione» della Duffredi, esalta una particolare tendenza del desiderio di quest'ultima, un desiderio animato da un singolare «sogno di perversione». Esso pertanto circoscrive e approfondisce un precipuo tratto di quella complessa «psiche muliebre» sulla quale l'Autore insiste ancora ne *Gli Amori*³.

Questo tratto concerne la tendenza squisitamente erotica del desiderio femminile, anche quando esso si fa scudo dell'indifferenza, soprat-

¹ F. De Roberto, *Gli Amori*, Milano, Galli, 1898, pp. 49-57, ma l'apologo qui preso in esame era già stato pubblicato su rivista nel 1896 (vedi nota 2). De Roberto definisce i suoi «apologhi» anche «parabole», con evidente intenzione esemplare (*Fino a morire* in *Gli Amori*, cit., p. 67). Il termine ricorre già con la stessa significazione di *exemplum* narrativo nell'*Avvertimento* al trattato scientifico *L'Amore. Fisiologia - Psicologia - Morale*, Milano, Galli, 1895, p. VI.

² A proposito dell'apologo-appendice scrive Antonio Di Grado: «Ma *L'illusione* [...] imprevedibilmente si prolunga oltre il libro, nasconde un'appendice. Anzi due: una ancora nei libri, l'altra nella vita. [...] Cominciamo dalla prima di quelle appendici e perciò da un libro, *Gli Amori*, 1898. Settimo capitolo, *Un'intenzione della Duffredi*. Che nasce, però, nel '96, secondo degli Apologhi che De Roberto va pubblicando sul "Roma di Roma" diretto dal Capuana» (cfr. A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, Fondazione Verga, 1998, p. 178). Si legga anche quanto ha scritto Paolo Mario Sipala: «L'episodio (ma, come spesso accade in questi libri, si tratta di un documento letterario assunto come documento umano, di una pagina di romanzo considerata come pagina di storia) mostra la persistenza dell'immagine di alcuni personaggi nella retina dello scrittore» (*Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 102-103).

³ Cfr. *Fino a morire*, cit., p. 67.

tutto in quelle donne, come Teresa, sinceramente convinte di scegliere, in determinate circostanze, l'amore ideale. L'apologo esemplifica pertanto la configurazione fantasmatica di questo contraddittorio desiderio femminile, attraverso la rivelazione di una «intenzione» di Teresa Duffredi, rivolta al suo «penultimo amante» Enrico Sartana. Una «intenzione» paradossalmente opposta alla scelta di mantenere una relazione casta, almeno inizialmente, con l'uomo che era stato il suo primo amore.

A supporto e a dimostrazione della sua tesi dunque, per la quale l'apparente «indifferenza» delle donne in fatto di sesso maschera talvolta un interesse per «le realtà dell'amore», lo scrittore riferisce un «fatto» o, più precisamente, «un'idea, un'intenzione, l'indizio di uno stato d'animo, più che un vero e proprio avvenimento», raccontatogli dalla stessa protagonista dell'*Illusione*:

Ella⁴ conosce la protagonista, ed io glie ne dico subito il nome. È donna Teresa Uzeda Duffredi di Casàura. La vita di questa donna fu per me altra volta argomento d'un lungo studio, che le dispiacque un po' meno degli odierni ragionamenti sull'amore, ma che pur le dispiacque.

Il disappunto dell'interlocutrice è rivolto al soggetto poco nobile trattato nel romanzo *L'Illusione*. Ma lo scrittore si sofferma a giustificare la sua scelta di raccontare la storia, ancora inedita nella letteratura, di un'adultera polirecidiva. La stessa Madame Bovary non ebbe che due amanti. L'interesse, nonché il dovere del romanziere, risiede infatti nell'indagare le ragioni che hanno reso possibile la «fatale persistenza dell'illusione». Perché se la gran parte delle donne che soggiacciono alle «meccaniche loro cadute» possono «forse interessare gli scienziati delle cliniche», diverso è il caso di quelle donne che «obbediscono a qualche sentimento, comprendono il rimorso, non cadono senza qualche lotta, invidiano quelle che restarono pure, sono insomma degne di studio»⁵.

⁴ De Roberto ha dato ai suoi *Apologhi*, come è noto, una cornice epistolare nella quale soltanto le lettere missive dell'Autore «all'Illustrissima contessa R.V.» sono riportate integralmente, mentre «le repliche della contessa ad una lettera costituiscono il prologo della successiva cosicché ne deriva una finzione dialettica tra le ragioni della corrispondente che dissente dalle tesi dell'autore e le argomentazioni di lui che le chiarisce attraverso una serie di esperienze raccontate alternando la forma enunciativa a quella narrativa». Cfr. P.M. Sipala, *Introduzione a De Roberto*, cit., p. 101.

⁵ F. De Roberto, *Un'intenzione della Duffredi*, in *Gli Amori*, cit., pp. 52-53.

Il romanzo di Enrico Sartana

Lo scrittore fa precedere il racconto dell'apologo vero e proprio da alcuni rapidi cenni sulla biografia amorosa di Teresa Uzeda, per poi soffermarsi in particolare sulla storia d'amore con Enrico Sartana:

La Duffredi ebbe, da ventisei a quarant'anni, cinque amanti, mettendo nel conto quell'Aldobrandi che, per adoperare la frase del giocondissimo Armand Silvestre⁶, le diede soltanto qualche idea sui *tributi indiretti*... [...]

Il penultimo dei suoi amanti, anzi quello che ella credette fermamente dovesse essere l'ultimo [...], fu Enrico Sartana. Era stato quasi suo promesso prima dell'infausto matrimonio con Guglielmo di Casàura; s'erano amati del puro amore della prima giovinezza; poi non s'erano più visti. Incontratisi dopo più di vent'anni tempestosi per entrambi, negli stessi luoghi dove avevano sognato di unirsi, in Sicilia, a Palermo, il sentimento antico si venne ridestando. Questa resurrezione procedé per vie opposte [...]

Enrico Sartana è presente in tutte e tre le parti nelle quali è suddiviso il grande romanzo di Teresa. Lo incontriamo infatti sia nei capitoli a lui interamente dedicati, sia in pagine dove fa delle fugaci apparizioni, oppure dove è oggetto di nostalgiche rimemorazioni da parte della protagonista⁷.

Benché nato sotto il segno dell'illusione, l'incontro con Sartana fu vissuto dalla giovane Teresa come il suo primo grande amore. Allorquando, nell'ultima parte del romanzo, il destino li metterà di nuovo l'uno di fronte all'altra, quest'ultima sentirà rinascere l'antica passione. Ma, per quanto contenta e lusingata dall'amore intatto di Sartana, sceglie di non cedergli per preservare, davanti a lui, quell'immagine pura e rispettabile capace di redimerla dalle sue ripetute cadute.

Ora, la rinuncia al desiderio, che indubbiamente agita Teresa nei confronti dell'antico innamorato, lungi dall'essere considerata un «sofisma» dall'Autore dell'apologo, è invece giudicata come una scelta «sincera» dell'eroina. A conferma, la fuga da lei messa in atto subito dopo la decisione di non cedere a Enrico:

⁶ Letterato francese (Parigi 1837-Tolosa 1901), autore di poesie delicate e di racconti di una gioia spesso licenziosa; del mistero *Grisélidis* e di libretti d'opera *Henri VIII*, *Jocelyn*.

⁷ Cfr. F. De Roberto, *L'Illusione*, introduzione di M. Lavagetto e presentazione di S. Campailla, Milano, Garzanti, 1987: I, capp. 6-7-9; II, cap. 5, p. 234; III, cap. 1, pp. 314, 422, 442. Si cita da questa edizione.

Comunque sia, fatto è che Sartana rammentò alla Duffredi il loro passato felice, e le lasciò dapprima intendere e poi le disse chiaramente la sua speranza di farlo risorgere, di tramutarlo in un più felice presente. La Duffredi, contenta d'ottenere la prova che egli non aveva orrore di lei, vinta ella stessa dai ricordi buoni, lo lasciò dire. Ma poteva ella cedere a quest'uomo? Dopo la triste esperienza, non doveva stare in guardia contro nuove cadute? Dopo che Aldobrandi le aveva corrotta l'anima, dopo che ella aveva tradito Paolo Arconti col visconte de Bienne, dopo che lo stesso Arconti l'aveva abbandonata, dopo che ella aveva presunto vendicarsi cedendo al principe di Lucrino, si sentiva ridotta a tale avvilito, che aveva un solo bisogno: purificarsi con qualcosa di nobile, di alto, di immacolato. E se ciò era molto difficile, anzi, impossibile, con altri uomini, non doveva ella cogliere l'occasione insperata e conseguire questa specie di redenzione sentimentale per opera di Sartana, cioè di uno che l'aveva purissimamente amata da giovanetta, di uno che solo fra tutti poteva e doveva rispettarla in nome dell'innocenza del loro passato? ... Dobbiamo dire che questo fosse un *sofisma*? Certo, se pur fu sofisma, Teresa non ne ebbe coscienza e restò *sincera*; la sua condotta posteriore lo provò. Il Sartana accettò d'esserle amico segreto, promise di non macchiare la santità del loro affetto e per un certo tempo mantenne la promessa; poi, naturalmente, la dimenticò ed insistette presso l'amica per indurla a ciò che era e doveva essere il naturale coronamento dell'amor loro; ma costei spinse a tal punto la resistenza e dimostrò di essere stata tanto sincera mettendo il patto insostenibile, che fuggì dopo avergli diretta una romantica lettera d'addio e senza dirgli dove andava a nascondersi⁸.

Fu questo uno dei migliori atti della sua vita, una delle prove che ella era degna di miglior sorte. Ho chiamato romantica quella lettera, ed ella che forse la rammenta, riconoscerà che merita d'esser chiamata così⁹.

Lo scrittore enfatizza la fuga di Teresa per distinguere quest'ultima da «tutte le abominevoli e perverse creature» che vorrebbero assimilare alla loro la storia della Duffredi, ma che ignorano in realtà ogni scrupolo e rimorso. Egli insisterà perciò sul «romanticismo» della sua eroina la cui storia non ha nulla a che vedere con un qualunque «soggetto buono per qualche pornografo»¹⁰.

⁸ Si legga il testo della lettera riportata nel romanzo: «Quando riceverete la presente io sarò partita, per sempre. Avevo creduto in voi, avevo sognato di passar la vita tenendoci per mano, amandoci, ma serbandoci il diritto di portare alta la fronte. Non avete avuto questa forza; non ve ne faccio una colpa. Non m'incolpate, a vostra volta, se prendo una determinazione che vi farà male, ma non quanto ne farà a me stessa. Dimenticatevi! Addio!...» (F. De Roberto, *L'illusione*, cit., p. 424).

⁹ F. De Roberto, *Un'intenzione della Duffredi*, cit., pp. 54-55, corsivi nostri.

¹⁰ Ivi, p. 56.

Sia la precedente divagazione teorico-ideologica sulla scelta di narrare le avventure adultere di Teresa, soggetto scabroso ma etico che commuove e rivela, al tempo stesso, la potenza dell'illusione, sia quest'altra insistita difesa delle «cadute» di Teresa provocate da una sorta di malattia romantica e non prodotte dall'«istinto» o «genio» del «male»¹¹, sono sufficienti a sollevare eventuali equivoci da quella che, nell'epilogo della parabola, viene ironicamente svelata come un'idea di trasgressione, o di «infrazione» per usare un termine di De Roberto teorico¹², ingenuamente motivata dall'eroina con l'argomento della pena nei confronti dell'amato.

Dell'«idea» della Duffredi l'apologista dà una spiegazione psicologica basata sulla teoria dei due istinti che caratterizzano la natura femminile: il primo istinto che spinge la donna a resistere contro il desiderio e il secondo istinto, che la spinge invece a cedervi¹³.

I due istinti, antitetici tra loro, producono quel «sentimento d'un intimo dissidio» che divide le eroine derobertiane e, in sommo grado, la protagonista dell'*Illusione* la quale, divisa tra resistenza e cedimento, si troverà in un bell'imbarazzo nel caso in cui, pentita per avere effettivamente dissuaso l'amante, vorrebbe richiamarlo a sé per soddisfare il secondo istinto che non è riuscita del tutto a soffocare:

¹¹ Sulle ripetute giustificazioni di poetica da parte degli scrittori «realisti» riguardo alla scelta di argomenti «bassi» in opposizione a quelli «alti» degli scrittori idealisti e romantici, cfr. la sintetica messa a punto di Roland Barthes a proposito del cosiddetto «realismo borghese» identificato *tout-court* con «un'idea morale». Cfr. R. Barthes, *Nuovi problemi del realismo* (1956) in Id., *Scritti. Società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marro-ne, Torino, Einaudi, 1998, pp. 345-346.

Ma si legga soprattutto, tra le tante, quest'altra pagina derobertiana tratta da un apologo contiguo a quello di cui ci stiamo occupando: «Ella sa che i romanzieri naturalisti procedono per via di documenti umani, cioè di osservazioni precise, di confessioni sincere, di testimonianze irrecusabili. Ecco uno dei casi [un caso di impotenza maschile] nei quali il loro metodo è solo buono. Né mi dica che fanno meglio i romanzieri romantici tacendo di queste *miserie*. Sono miserie umane, e niente di ciò che è umano dev'essere indifferente all'artista. Non creda che soltanto i lettori e le lettrici preferiscano i soggetti belli, nobili e grandi: lo scrittore è un uomo come gli altri, e la bellezza, la nobiltà, la grandezza lo seducano come seducano i suoi simili; ma, se per obbedire al proprio istinto egli dovrebbe scegliere e sceglie infatti più volte gli argomenti allettanti, il suo dovere di storiografo della vita, di anatomista del cuore, di esploratore del vero lo spinge anche a trattare gli *argomenti repugnanti*». Cfr. F. De Roberto, *La Certezza*, in *Gli Amori*, cit., pp. 42-43, corsivi nostri.

¹² Cfr. F. De Roberto, *L'Amore*, cit., p. 501.

¹³ Si leggano a riguardo per esteso le pagine del nostro apologo (F. De Roberto, *Un'intenzione della Duffredi*, cit., pp. 50-51), che espongono dettagliatamente questa teoria dei due istinti femminili, teoria ampiamente analizzata nel trattato *L'Amore*, ma già poeticamente sperimentata e magistralmente articolata nell'*Illusione*.

Dunque, fuggì. E dopo la fuga, Sartana, saputo il suo rifugio da un'amica comune, la raggiunse. Allora accadde ciò che doveva accadere. Ma a chi le domandò, molti anni dopo, se durante la supplice insistenza di lui e nel punto di fuggirlo, ella non si fosse pentita dell'ostinata resistenza, confessò quanto segue. Sì, ne provò pentimento. Da principio aveva creduto sinceramente di dover essere felice grazie a un sentimento tutto ideale; la possibilità di cadere anche una volta le repugnava. Noi vediamo dunque che il primo istinto della donna e della femmina, l'istinto della *resistenza*, era ancor vivo ed operante in lei. Per obbedirne i suggerimenti ella volle prendere un impegno solenne con se stessa e con l'amante, impegno che contrariò più tardi molto vivacemente il secondo istinto, il desiderio, il bisogno di *cedere*. A chi le parlava di queste cose ella non voleva neppur confessare, dopo tanto tempo, il risveglio del desiderio... ma disse, – come dicono tutte – che si pentì del divieto imposto a sé stessa ed all'amante perché comprese che l'amante ne soffriva troppo¹⁴.

L'idea della Duffredi ovvero il suo «sogno di perversione»

Teresa ammette di essersi pentita del divieto imposto a se stessa e all'amante, mossa dalla compassione nei confronti di quest'ultimo e non dal «risveglio del desiderio», come il suo interrogatore vorrebbe farle ammettere. E incitata a confessare rivela l'«idea» che le venne in quella circostanza, idea che si guardò bene dal mettere in atto, scegliendo la fuga.

L'«idea» equivale propriamente a una «fantasia» o a un «sogno diurno» o, coi termini della psicologia di De Roberto, a una «immaginazione» o «persuasione», che si specifica qui come un «sogno di perversione», di un desiderio cioè libero di appagarsi grazie alla protezione di un velo, all'aggrimento del divieto nel segreto della clandestinità¹⁵.

¹⁴ Ivi, p. 56.

¹⁵ Per le nozioni di «fantasia» e di «sogno diurno» (una delle modalità insieme al «fantasma conscio» della «fantasia») valgono naturalmente le definizioni freudiane. La prima non è che uno «Scenario immaginario in cui è presente il soggetto e che raffigura, in modo più o meno deformato dai processi difensivi, l'appagamento di un desiderio e, in ultima analisi, di un desiderio inconscio». Freud dà inoltre il nome di «sogno diurno» a «uno scenario immaginato allo stato di veglia, sottolineando così l'analogia tra tale fantasticherie e il sogno. Il sogno diurno, al pari del sogno notturno, è un appagamento di desiderio; i meccanismi di formazione sono identici, con prevalenza dell'elaborazione secondaria. Gli *Studi sull'isteria* [...] sottolineano l'importanza che i sogni diurni assumono nella genesi del sintomo isterico: l'abitudine al sogno diurno (il «teatro privato» di Anna

Ed ecco come si configurano il luogo e il modo del godimento perverso nell'immaginario di Teresa:

E, incitata a confessare, ella spiegò che allora le venne un'idea. Non la pose in atto, anzi fece tutto il contrario, fuggendo; ma l'idea fu questa. Non vi sono certe case discrete dove gli uomini come Enrico Sartana trovano, grazie all'opera di esperte mediatrici, le donne ridotte a vendersi dal duro bisogno o cupide di procurarsi secretamente danaro per sopperire ai bisogni del lusso? Ella pensò di andare in una di queste case, *fittamente velata*, per intendersi con la mediatrice: costei avrebbe dovuto chiamare il Sartana dicendogli di avere una donna per lui, una signora che metteva come patto infrangibile di restare *velata*... Solamente in un cervello romanzesco e diciamo pur folle una simile idea poteva spuntare. A questo modo ella pensava di risolvere il problema: *non si sarebbe disdetta e intanto si dava...*

– E voi volete sostenere, – le fece osservare il suo interrogatore, – che, così facendo, non eravate mossa dal desiderio che avevate di lui, ma soltanto dall'idea di far cessare la sua pena?

– Senza dubbio! - insistè.

– Allora, perché andare *velata*?

– Se non andavo *velata*, tanto valeva cedergli in casa mia, anzi dirgli: «Prendetemi!»

– Ma pensateci un poco: se egli non sapeva d'esser con voi, e se voi solamente sapevate di esser con lui, chi era soddisfatto e chi restava inappagato?...¹⁶.

L'ironica domanda che chiude l'apologo vuole mettere l'accento sul paradosso dell'«idea» della Duffredi la quale, come il suo interrogatore aveva commentato, «non si sarebbe disdetta e intanto si dava...». Un modo di darsi, questo, che le avrebbe consentito di appagare due opposti desideri: quello di soddisfare l'amante e quello di preservare un'immagine irreprensibile di sé.

Le indecidibili contraddizioni della passione amorosa possono dunque affliggere anche le donne, studiate da De Roberto con la «curiosità»

O...) favorirebbe, secondo Breuer, la costituzione di una scissione (*Spaltung*) in seno al campo di coscienza». Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 1973, ss.vv. Importa ricordare a questo riguardo il «teatro privato» di Teresa, la febbrile e inesausta attività «fantastica» che ella stessa riconoscerà, a tratti, come una vera e propria malattia e, in concomitanza con questa, il suo sognare ad occhi aperti di cui già un bell'esempio si trova in uno dei brani più avanti riportati (*L'Illusione*, cit., p. 231 e *infra* n. 22).

¹⁶ F. De Roberto, *Un'intenzione della Duffredi*, cit., pp. 56-57.

e la «simpatia» di un analista *ante litteram*, che riconosce in esse tutte le irrequietezze e i capricci del desiderio. L'*explicit* dell'apologo si staglia allora come una fine interpretazione dell'«idea» di Teresa e pertanto del suo misconosciuto o represso desiderio nei confronti di Enrico. L'apologista non fa altro che dispiegare, col tono mondano e ironico del moralista, una delle configurazioni fantasmatiche femminili più audaci per un'eroina di fine Ottocento ancora divisa, nell'universo e nell'immaginario del «secolo scintifico e positivo», tra le «Margherite e le Messaline»¹⁷. Ed è una figura dell'antitesi, come ci si poteva attendere, che l'Autore adibisce per interpretare il paradossale desiderio di Teresa («non si sarebbe disdetta e intanto si dava»), un'antitesi questa assai prossima del dispositivo enunciativo della sconfessione: della negazione-affermazione propriamente perversa¹⁸.

Ma quando, e in che modo la romantica Teresa aveva appreso le segrete seduzioni dell'amore mercenario e clandestino? Ci si ricorderà dell'allusione ad Aldobrandi curiosamente annoverato tra i cinque amanti di Teresa (non lo fu di fatto) per averle dato, precisa ironicamente lo scrittore sulla scia del «giocondissimo» Armand Silvestre, «soltanto qualche idea sui *tributi indiretti*...».

La scuola di Aldobrandi

È nel capitolo quinto della parte seconda dell'*Illusione* che si legge la pagina relativa all'iniziazione perversa¹⁹ della romantica eroina, perpetrata dal maturo e spregiudicato conte Aldobrandi, elegante seduttore sulla cinquantina, ammogliato, che era stato diplomatico a Madrid e a Bukarest.

A dispetto della sua scarsa presenza nel romanzo²⁰, questo corruttore d'anime ha una collocazione e una funzione peculiari nella galleria degli uomini di Teresa. A differenza dell'apologo inoltre, dove la sua curiosa rievocazione si situa nel registro galante del discorso libertino, nel

¹⁷ F. De Roberto, *L'Amore*, cit., p. 252 e p. 368.

¹⁸ Il dispositivo della *Verleugnung* «perversa» (sconfessione, rinnegamento, disconoscimento) che si accompagna alla *Spaltung* dell'Io, sarà analiticamente definito da Freud nei due testi capitali: *Il Feticismo* (1927) e *La scissione dell'Io nel processo di difesa* (1938).

¹⁹ De Roberto la definisce propriamente sia nel romanzo che nell'apologo: «corruzione dell'anima».

²⁰ F. De Roberto, *L'Illusione*, cit.: II, 6, p. 246 e pp. 249-250; III, 1, p. 316; III, 2, p. 339; III, 6, pp. 391-392; III, 7, p. 414; III, 9, p. 458.

romanzo invece, il suo ritratto è iscritto nel discorso patetico e perfino drammatico dell'enunciazione di Teresa. Egli ha infatti i contorni precisi e inequivocabili del seduttore diabolico e perverso, del corruttore d'anime alla cui «triste scuola» Teresa attribuirà, ancora alla fine delle sue disavventure, l'origine delle sue cadute.

Ma prima di leggere il testo della sua *mauvaise rencontre*, importa mostrare come e perché Teresa sia potuta diventare allieva del cinico Aldobrandi.

Quando lo incontra per la prima volta è già sposata a Guglielmo Duffredi di Casàura ed è già madre del piccolo *Bebé*. Ha da poco scoperto il tradimento di Guglielmo con la quarantacinquenne baronessa di Cannetto, che le suscita i soliti sofferti quesiti sul potere di seduzione di certe donne («Che cosa aveva dunque, che cosa sapeva fare, per sedurre ancora gli uomini?»²¹) quesiti che la predispongono, fantasmaticamente, all'abbraccio di un eventuale amante:

C'era gente che conosceva le delizie della passione, il sapore del mistero, la commozione del pericolo! Pericoli, spasimi, torture, tutto era desiderabile, tutto dava valore all'esistenza, tutto era compensato dalle ebbrezze, dalle estasi divine!... *Sognandone a occhi aperti*, languendo di desiderio, ella restava lunghe ore immobile sopra una poltrona, o a letto; a un tratto si sollevava protendendo il busto, offrendosi, come se un essere invisibile, un *fantasma*, l'aria stessa potesse *abbracciarla*; porgendo intenta l'orecchio come se una voce mormorasse parole d'amore. Sola nella sua carrozza, si stringeva in se stessa, immaginando di avere una persona cara al fianco, di farle sentire il proprio corpo, freddolosa e innamorata. Se incontrava donne sole procedenti a capo chino lungo i muri, supposeva che tornassero da convegni d'amore: gli uomini vi correavano, e tutti avevano un segreto compenso alla monotonia della vita. L'idea dell'altrui felicità era l'origine dell'infelicità sua propria: ella non avrebbe mai conosciuto i palpiti e i deliri provati nel sogno! Eppure si sentiva un cuor tenero e forte, una fede viva e profonda: nessuna le pareva altrettanto degna d'amore. Si stimava capace d'una passione grande, immensa, imperitura; l'aspettava, l'affrettava... Poiché suo marito veniva meno ai suoi doveri, non era anche lei sciolta dai propri? A che cosa era più tenuta verso di lui? Ognuno avrebbe seguito la propria via; dinanzi alla gente sarebbero rimasti uniti salvando le apparenze, come aveva letto che facevano nelle grandi famiglie aristocratiche, a Parigi, a Londra. Non le importava più nulla degli intrighi di lui; era tacitamente inteso che entrambi tornavano liberi²².

²¹ Ivi, p. 230.

²² Ivi, p. 231, corsivi nostri.

Offesa dalla condotta di Guglielmo, Teresa minaccia di tradirlo a sua volta col primo venuto, ma un dubbio l'assale:

Ella senti che quei propositi di vendetta erano vani, perché non avrebbe saputo come fare, perché le repugnava darsi a qualcuno, così, freddamente, senz'amore...²³.

E in preda ai suoi interrogativi le capita di rimpiangere il giovanile amore:

Errico Sartana l'avrebbe fatta felice: perché non lo aveva aspettato? Si accusava, attribuiva a se stessa tutta la colpa. E si metteva a pensare a lui, con rammarico, con desiderio. La ricordava ancora? Si sarebbero incontrati mai?²⁴

In tale condizione di fragilità, di tensione e di confusione a Teresa verrà presentato, in occasione di una visita alla marchesa Carini, un «forestiero»: il conte Aldobrandi, verso il quale fatalmente rivolgerà la sua insaziabile domanda d'amore:

Ella pensò: «Ci siamo! Mi fa la corte!» Gli diede un poco retta, lo guardò a sua volta, lusingata che un suo pari, nella cui memoria doveva esserci un *harem*, la notasse. Non ammetteva tuttavia che egli potesse farle correre un pericolo: le piaceva, sí, fisicamente; le pareva elegante, cavalleresco; ma pensava anche che aveva moglie, che doveva avvicinarsi alla cinquantina, ed era sicura che nulla sarebbe accaduto fra loro²⁵.

Tuttavia qualcosa accadde tra i due anche se non fu consumato un effettivo adulterio. La curiosa menzione di Aldobrandi, nell'apologo, tra gli amanti di Teresa, mitigata è vero dalla precisazione che si trattò piuttosto di un elargitore di «tributi indiretti», è quanto mai sintomatica.

Ciò che impone quindi e giustifica la lettura retroattiva della pagina dell'apologo proiettata su quella antecedente del romanzo o viceversa, prospetticamente, la pagina del romanzo su quella dell'apologo è, sia il riferimento all'azione seduttrice di Aldobrandi, sia l'idea stessa o l'intenzione della Duffredi da quell'azione strettamente discendente, in altri termini la ripetizione della scena nella quale ella dispiega, «velata», la sua audace fantasia erotica. È infatti il motivo del velo che domina, non a caso, nelle due rispettive scene: del romanzo e dell'apologo.

²³ Ivi, p. 234.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, pp. 235-236.

Abbiamo già letto quella dell'apologo. Vediamo ora in che modo essa si configura nel romanzo dove l'esperto seduttore Aldobrandi cerca di piegare la resistenza di Teresa attraverso delle «parole ... crude», che svelano all'eroina l'insospettabile condotta sessuale di «grandi dame», «duchesse» e «cortigiane», parole volte a demistificare la sua morale dei «doveri»:

«Che c'entra questo?... Io non sono libera, e voi neppure... I nostri doveri...»

«Doveri?... Ma se nessuno ci crede?»

E prese a deridere gli sciocchi scrupoli provinciali, la buffa gelosia di Arabi andati a male, dei Siciliani, narrando ciò che si faceva da per tutto. A poco a poco le sue *parole* divennero *crude*: ella avvampava, ascoltandolo. Grandi dame che si vendevano, *velate*, in casa di accorte mediatrici, quando avevano bisogno di denaro; duchesse spagnole che facevano chiamare i toreri più gagliardi; alte cortigiane che ricevevano i principi nei letti con le lenzuola di raso nero perché il roseo delle carni risaltasse meglio; le orgie imperiali di Saint-Cloud, le cacce con le fiaccole, dove le prede erano rappresentate da donne ignude... *Nonostante* la curiosità malsana di sapere quelle cose, ella gl'imponeva di tacere, si portava le mani alle orecchie; egli continuava. La contessa di Streetford, prima di andare a Corte, quando era vestita di tutto punto, si dava al cocchiere in livrea; la Cordellani riceveva con certi accappatoi ovattati che si aprivano agevolmente, in modo che ella poteva mostrarsi tutta agli amanti negli intervalli fra una visita e l'altra; la principessa Valitzine, la celebre dama russa, aveva gusti contro natura... Ella domandava a se stessa come mai fosse arrivato al punto che quell'uomo le parlasse così. Talvolta lo interrompeva bruscamente.

«Basta! Non voglio saper nulla, non voglio nausearmi!...»

«Ma la vita è così!»

È molto brutta, convenitene!»

«Bisogna conoscerla!»

E le parlava delle sue antiche amanti, descriveva la loro bellezza, entrava in particolari intimi, le paragonava a lei, riferiva le *fantasie* e le stranezze di certune, le sensazioni che altre gli avevano procurate: una corsa di notte, in islitta, a Bukarest, sotto le pellicce, attraverso un deserto di neve; la visita fatta con la moglie del suo ambasciatore a un museo segreto... Le mandò anche libri, romanzi, d'un'arditezza straordinaria. Ella si sentiva prendere a poco a poco, *nonostante* il proposito di resistergli. Fingeva di non comprendere le cose che le diceva, gli restituiva quei volumi senza parlargliene, pensando così di evitare i rischi; *ma* si sentiva tutta inerme dinanzi a lui, sedotta dall'idea che egli la desiderasse, vedendosi messa perciò solo a pari con tutte quelle donne più belle, più ricche, più nobili; presa certe volte dalla folle tentazione di sentirsi giudicar tutta da un conoscitore suo pari... E si sentiva

anche vinta dalla soggezione, pensava intimidita che doveva parergli ingenua e sciocca; aveva paura, ella tanto padrona di sé, di commettere qualche goffaggine. Egli era vissuto nel fasto delle Corti, conosceva i segreti delle alcove regali!... *Nondimeno*, alle sue nuove arditezze, opponeva nuova resistenza:

«No! È inutile!... Vostra moglie mi è amica!... Non la tradirò mai!...»

«Tradire? No, non la tradirete...»

Ella rovesciava il capo, lasciava pendere un braccio, oppressa, turbata, mentre egli le alitava in viso:

«Non c'è bisogno di tradirla...»²⁶.

Tra i tipi di donne trasgressive elencate da Aldobrandi – ninfomani, cortigiane e le stesse «accorte mediatrici» – ci sono anche delle «grandi dame» costrette a venderci per bisogno di denaro. E sono proprio queste ultime, «velate», con le quali probabilmente Teresa si identifica. Delle grandi dame costrette dalle circostanze ad agire come le perverse! Esattamente come fantasmerà di ritrovarsi ella stessa di fronte al rinato desiderio per Sartana, non per bisogno di denaro ma per pietà nei confronti dell'amante. Il velo dunque permette la trasgressione e al tempo stesso mette al riparo dalla sanzione. Questo *escamotage* Teresa l'aveva appreso in modo conflittuale ed anche traumatico, come vedremo, alla scuola di Aldobrandi.

Teresa uscirà dall'incontro col conte, sopraffatta da un amaro sentimento di profanazione, come se fosse stata realmente violata. Quanto basta per sottrarla ad una diagnosi di «perversione». Teresa è piuttosto, al pari di tante eroine sue contemporanee una donna «nevrotica»: divisa dal desiderio degli uomini e dal suo proprio desiderio²⁷. Un'eroina in cerca della sua verità, incessantemente spinta da un bisogno di «purificazione» che non soddisferà mai, costretta a scegliere purtroppo la fatalità dell'Inganno, cioè la ripetizione dell'errore nevrotico. Di questo Inganno fa parte anche l'illusione libertina che, presentata con ironica leggerezza nell'apologo, è interpretata invece nel romanzo come l'illusione più catastrofica forse, a causa delle conseguenze che avrà nella vita dell'eroina come ella stessa non manca di lamentare in certi momenti cruciali della sua tormentata biografia amorosa:

Ella paragonò tra sé questa alla visita del deputato, le impressioni diverse che i loro discorsi e i loro atteggiamenti le avevano lasciato. Le qualità

²⁶ F. De Roberto, *L'illusione*, cit., pp. 238-241.

²⁷ F. De Roberto, *L'Amore*, cit., pp. 502-503.

dei due uomini erano assolutamente opposte. Ella antivedeva il momento quando avrebbe dovuto scegliere; poi domandava a se stessa: «Perché?...» Non poteva accogliere egualmente gli omaggi di entrambi? Voleva cadere con uno dei due?... E la sua mente correva alle signore romane di cui si mormorava, di cui Aldobrandi le aveva narrato le avventure [...]. (F. De Roberto, *L'Illusione*, cit., p. 246)

Ella lo [Arconti] immaginava esitante tra l'antico e il nuovo amore; pensava che il culto delle memorie potesse trionfare in un'anima nobile; poi scoteva il capo, diceva tra sé: «Queste cose si leggono nei romanzi!...». Ma, a tale persuasione, frutto della triste scuola di Aldobrandi, uno scontento di sé la invadeva; ella protestava in nome dell'ideale, della poesia, in nome dello stesso sentimento dolce e delicato che quell'uomo le ispirava [...]. (Ivi, pp. 249-250)

Allora egli voleva sapere tutto ciò che le era avvenuto durante il matrimonio. Ella parlò *ambiguamente* della *simpatia* ispiratale da Sampieri, da Aldobrandi; [...]. (Ivi, p. 316, corsivi nostri)

E a mezze parole, più rispondendo alle domande di lui che narrando, disse la diabolica perversione di quel seduttore, l'oscura avventura dalla quale era cominciata la sua perdita. (Ivi, p. 339)

Non doveva dimenticarla, l'antica sua colpa, origine della freddezza di Arconti... Pensando all'antica avventura, ella domandava a se stessa: «Perché feci così? Non sono inaccessibile al capriccio?...» E allora ella ripeteva che la colpa non era stata sua, ma delle circostanze, della mancata protezione materna, dell'esempio che suo padre prima, suo marito dopo le avevano dato, della perversità di Aldobrandi. L'istinto di sedurre, la smania di piacere l'avevano perduta; la sua vanità era stata eccitata dalla preferenza dimostratale dagli uomini; ma adesso ella riconosceva che l'avevano preferita perché s'eran visti incoraggiati. Considerando tutta la sua vita, da lontano, quasi disinteressatamente, ella scopriva la logica che l'aveva regolata, la fatalità d'ogni evento. Sola in mano del nonno buono ma autoritario, era fatale che ella non potesse fare un matrimonio felice; il disinganno, la rappresentazione, le persuasioni della fantasia l'avevano spinta al passo falso. (Ivi, pp. 391-392)

Bisognava essere senza cuore, pervertite nell'anima, per offendere una persona fatta così; e quelle che erano state capaci di tale mostruosità le facevano sdegno... Non aveva ella stessa tradito Arconti? Sì, ma in un triste periodo della sua vita, quando durava l'eco delle lezioni perverse, degli esempi maligni. (Ivi, p. 414)

La memoria di Errico era il suo rimorso; se ella non fosse passata per una trista scuola, forse sarebbe stata felice con lui! (Ivi, p. 458)

Teresa infatti non può scindere il desiderio dall'amore (« [...] le repugnava darsi a qualcuno, così, senza amore...», ivi, p. 234). Tuttavia, pur non essendoglisi concessa, era stata travolta dalla corte di Aldobrandi, facendosi ascoltatrice complice del suo discorso libertino che, lungi dal riservarle una parola d'amore, aveva fatto di lei uno strumento docile e utile solo al fantasma perverso del diabolico seduttore²⁸:

Una corruzione sottile, lunga e sapiente; una febbre malsana, la profanazione dei suoi sogni d'amore forte, schietto e trionfante. Non aveva amato quell'uomo; era stata ubbriacata da lui. Durante il torpore nel quale i suoi sguardi e le sue parole l'avevano immersa, ogni tentativo di rivolta era stato vinto dall'idea della propria ignoranza, dall'esempio delle altre, dall'ansietà di sapere; finché egli era andato via com'era venuto, da un giorno all'altro, portandosi qualche cosa di lei, del suo pudore, del suo candore; lasciandole in fondo all'anima, con un amaro disgusto, un'irrequietezza scontenta e quasi il bisogno di un lavacro, d'una purificazione. (Ivi, p. 241)

Se nel romanzo Teresa apprende e subisce in maniera traumatica il fascino perverso del desiderio scisso dall'amore, nell'apologo ella stessa può inscenare un analogo fantasma di trasgressione ma senza rischio, perché va incontro al suo desiderio «fittamente velata», protetta cioè dalla eventuale degradazione²⁹ a oggetto immondo cui potrebbe esporla la scoperta del velo e sicura così di salvaguardare l'amore di Enrico Sartana.

²⁸ Le congiunzioni avversative («nonostante», «ma», «nondimeno» segnalate col corsivo) che scandiscono il discorso nel testo di Aldobrandi, servono a modulare, come d'altrove in tutto il romanzo, la fatidica divisione dell'eroina dilaniata anche qui dai due opposti «istinti»: resistere o lasciarsi sedurre?

²⁹ Si legga a riguardo il secondo dei tre *Contributi alla psicologia della vita amorosa* di Sigmund Freud: *Sulla più comune degradazione della vita amorosa* (1912), in Id., *Opere*, vol. 6 (1909-1912), Torino, Boringhieri, 1974, pp. 421-432.

Giuseppe Savoca

Svevo europeo tra ironia e colpa*

Italo Svevo è uno di quegli autori che mettono sul tappeto problematiche tuttora aperte, soprattutto nella prospettiva europea che gli è congeniale. Il rapporto tra Svevo e la cultura europea è stato più volte ricostruito nelle sue linee, per così dire, esterne, e la critica vi si è esercitata insistendo sui nomi che sono poi quelli stessi fatti dallo scrittore: Schopenhauer, Nietzsche, Freud. Questi autori sono ricordati, ad esempio, nel *Profilo autobiografico* e nel *Soggiorno londinese*, che sono tra gli ultimi scritti sveviani e furono pubblicati postumi.

In questi articoli troviamo il catalogo delle letture di Svevo e anche qualcosa in più. Nel *Soggiorno londinese* egli mette in relazione la cultura di Schopenhauer con quella di Leopardi, ma lo fa opponendosi al luogo comune sulla presenza di elementi schopenhaueriani in Leopardi. Nonostante che il *Mondo come volontà e rappresentazione* fosse stato pubblicato nel 1818, Leopardi non lo conosceva, sostiene Svevo, in quanto di quest'opera «fino al 1848 nessuno ne seppe in Germania stessa». Talvolta si pensa che il Leopardi abbia saputo della filosofia dello Schopenhauer, ma, osserva Svevo, questo è «un caso raro nel quale un artista arrivò alla filosofia ignorando il filosofo»: l'artista è, ovviamente, Leopardi, il filosofo del pessimismo è invece Schopenhauer (il quale si rifà esplicitamente a Leopardi).

Com'è noto, il tema dell'arte, della concezione della poesia può essere posto in termini banali, come se la poesia fosse un surrogato di altri modi di esistenza. In questo senso, l'astutissimo Svevo ha costruito un ironico autoritratto in cui l'arte vi appare come un accessorio per i tempi in cui egli non lavorava nell'industria del suocero o non faceva viaggi commerciali a Londra e in altri paesi dell'Europa. In realtà, quando si legge attentamente tra le righe, si comprende bene come per Svevo l'ar-

* Questo testo è la trascrizione di un intervento orale rivolto ai Soci della «Dante Alighieri» catanese nel ricordo del Presidente Paolo Mario Sipala.

te fosse la forma privilegiata del suo modo di vivere i problemi dell'esistenza. In quest'ottica, il *Profilo autobiografico* ci fa capire tante cose, e per esempio che l'arte è capace di dare risposte provvisorie, o meglio di porre domande che restano senza risposta. Nei rapporti tra Svevo e altri autori, il confronto con Leopardi è un passaggio obbligato, anche se la cosa non è stata sufficientemente investigata. Se si pensa alla conclusione della *Coscienza di Zeno*, si può ricordare che essa prefigura una distruzione del mondo ad opera di un uomo più malato degli altri, il quale potrebbe lanciare un ordigno terribile, capace di provocare un'«esplosione enorme dalla quale la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie».

Quest'immagine di un mondo distrutto è confrontabile con quella su cui si concludeva il *Cantico del gallo silvestre* di Leopardi, e che era la metafora sotto la quale si esprimeva l'attesa leopardiana di rinnovamento, di rinascita, di un cielo e una terra nuovi. Svevo provava un'acuta nostalgia di un mondo più umano, e una delle sue opere incompiute è un *Discorso universale sulla pace*. Questo bisogno di palingenesi è un elemento leopardiano, insieme a quello della poesia e dell'arte come valori vissuti, come qualcosa che penetra nell'esistenza. Ma nel *Soggiorno londinese* c'è un altro elemento relativo alla cultura dell'uomo di lettere, che non conosce tecnicamente le scienze, le altre discipline, ma non sarebbe un uomo dentro il proprio tempo se non si interessasse anche a ciò che sta al di là della propria educazione scolastica e letteraria.

Si tratta di un riferimento, abbastanza avanzato per l'epoca, alla relatività di Einstein. Svevo parte segnando la differenza tra l'artista e l'investigatore dei fatti scientifici, che dà la spiegazione scientificamente compiuta di una teoria. Egli osserva che, globalmente considerata, la teoria della relatività darebbe un nuovo fondamento allo scetticismo. Poi riferisce di un artista che si era recato da Einstein e gli aveva esposto quello che egli credeva di avere capito della teoria. Einstein gli rispose: «L'idea è bellissima ma non ha niente a che fare con la mia relatività».

Il commento di Svevo è il seguente: «Io, che non conosco la matematica e perciò la vera relatività, non sono sicuro che non ci sia in quell'idea [l'idea dell'artista] più relatività di quanto Einstein supponga. Il destino vuole che l'artista venga ispirato dal filosofo ch'egli non perfettamente intende». Ciò equivale a dire che l'artista può assimilare elementi di una rivoluzione scientifica anche senza comprenderne tutti i presupposti e gli sviluppi propriamente tecnico-specialistici. In realtà quella di Einstein è una visione del mondo che in certa misura è analoga

alla concezione sveviana, ma anche leopardiana, di decentramento dell'uomo rispetto all'universo.

L'uomo è inserito in un sistema dal quale potrebbe essere anche eliminato. Da qui la terra e i cieli nuovi e il non considerarsi il signore dell'universo. Questo porta Svevo a diventare uno dei grandi esponenti della cultura europea della contemporaneità, da Leopardi a Nietzsche, ad Einstein. In questo solco ci sono anche Darwin e il relativismo di Pirandello, con cui Svevo ha in comune più di quanto non si pensi. Un' analogia può consistere, ad esempio, nella tematica dell'abbattimento dell'orgoglio dell'uomo e in una sorta di relativismo permanente, in cui una cosa può significare il suo contrario, e in cui il problema di fondo è quello della vita che non può essere vissuta nella sua autenticità, ma deve essere colta attraverso le forme.

Il rapporto tra forma e vita è uno dei temi centrali dell'ideologia di Pirandello, ma lo è anche nella concezione dei fatti umani di Svevo. Quando nella *Coscienza di Zeno* egli scrive che la vita è originale, intende dire che la vita non si lascia imprigionare nella formula, che essa sorprende, muta, cambia e che ancorarsi ad una forma è in larga misura un tradire le ragioni della vita. Ho citato Pirandello, ma all'altro estremo potrei citare un altro autore siciliano come Brancati, il quale vive anche lui nella cultura europea e nasconde in certo modo le sue fonti e le sue predilezioni letterarie. Una di queste frequentazioni è senza dubbio quella di Svevo. Lo rivela il suo rifarsi ad un episodio centrale nella *Coscienza di Zeno*, noto come lo schiaffo del padre: il padre è malato, vorrebbe alzarsi dal letto e alzando il braccio colpisce con la mano la faccia del figlio. È un episodio emblematico, perché il dubbio che attanaglierà per tutta la vita il figlio è quello che il padre con quel gesto abbia voluto punirlo. L'episodio dello schiaffo si ritrova in una versione allegoricomorale nel *Bell'Antonio* di Brancati, quando il padre va a morire nella casa della prostituta per dimostrare che i Mangano erano uomini: «La morte del padre lo accompagnò per alcuni giorni. Quel tenero padre se n'era andato assestandogli il più forte schiaffo che mai padre abbia dato a figlio».

Il tema della relazione col padre segna frequentemente la letteratura europea del '900, e il suo autore più emblematico è Kafka, che apparteneva allo stesso impero asburgico di cui era suddito Svevo. Ebbene, tanto gli autori siciliani citati quanto Svevo sono esponenti di precise culture regionali. Non c'è dubbio che la letteratura italiana dell'Ottocento e Novecento sia dominata dai siciliani. Tuttavia, con Svevo e con la cultura che sta intorno a lui nasce quella letteratura triestina che larga parte

ha nel nostro Novecento, con Saba, Michelstaedter, Slataper. Siamo di fronte a due tradizioni regionali che rappresentano il meglio della letteratura italiana in un contesto di grande apertura verso l'Europa e di accogliimento in Italia di correnti europee. Per questa stagione, è del tutto vero quello che pensava un grande studioso della tradizione latina medievale, Curtius, il quale affermava che lo spazio letterario dell'Europa è uno spazio unitario.

Gli scrittori siciliani interpretano al meglio questo spirito europeo, pur radicati nella loro terra. Lo stesso si può dire della cultura triestina, che gode di una particolare vocazione, qual è quella di costituire sulla fine dell'Ottocento un crogiuolo di razze, di lingue, di tradizioni. Trieste era il porto multietnico dal quale passavano flussi di culture diverse. Era un crocevia attraverso cui l'Oriente penetrava nell'Occidente, una città in cui si avvertiva il senso della fine di un mondo. Intorno a questa cultura Claudio Magris ha sviluppato una lettura critica centrata sul mito asburgico dell'Austria felix e della grande letteratura mitteleuropea.

È tuttavia singolare che gli autori mitteleuropei non vengano citati nel *Profilo autobiografico* di Svevo; i nomi che egli esibisce sono quelli del tedesco Jean Paul, di Skakespeare, dei francesi del naturalismo e del realismo come Flaubert, Zola, Balzac, Stendhal. Egli dichiara di essersi fermato nelle sue letture disordinate lungamente sul Renan autore della *Storia di Cristo*, e Renan viene esplicitamente citato nella *Coscienza di Zeno*. Insieme agli autori stranieri egli leggeva nella biblioteca civica di Trieste Machiavelli, Guicciardini, Boccaccio, De Sanctis, Carducci, Manzoni. Svevo era attento non soltanto ai letterati, ma anche a tutta la cultura del secondo Ottocento che si era sviluppata in relazione alla teoria darwiniana della selezione naturale, alla teoria schopenhaueriana del mondo come volontà, al Nietzsche nichilista, e provava interesse per la musica di Wagner e il teatro di Ibsen. La sua prospettiva culturale era improntata a una formazione chiaramente interdisciplinare, e in essa gli elementi di visione dell'uomo come essere biologico avevano un forte peso. Una delle zone più ampie della cultura sveviana era rappresentata dalle sue letture di medicina e in particolare di psichiatria classica di tipo organicistico. Svevo conosce gran parte degli autori allora in voga: Galli, Morselli, Charcot. Questo prepara il terreno all'incontro con Freud che avvenne tardi (1908-1910). Ma ciò che da lui non è rivelato è proprio il suo rapporto con la cultura mitteleuropea, cioè con la letteratura austriaca, e poco viene detto su autori di altre lingue come Proust e Joyce, con il quale ebbe una lunga consuetudine (in quanto Joyce risiedette a Trieste e fu professore d'inglese dello stesso Svevo). Ogni volta che

qualcuno gli ricordava il nome di Proust, di Joyce e dello stesso Freud, Svevo tentava di respingere qualunque sospetto di affinità.

Di Proust e Joyce, ad esempio, disse che egli aveva già composto le sue opere quando ne aveva conosciuto l'opera. Ciò è vero solo in parte, perché, se noi andiamo a cercare influssi precisi di questi autori, è difficile che possiamo trovarne, ma Svevo è ben immerso nella letteratura europea del tempo, a cui si rifà più o meno consapevolmente. Egli non poteva ignorare autori comunque attivi nell'area culturale e linguistica nella quale si muoveva. Lo stesso pseudonimo di Italo Svevo è il segno di una indecisione (da un lato egli era italiano dall'altro era svevo, cioè tedesco).

Questa cultura non dichiarata annovera nomi di grande rilievo come quelli di Rilke, Musil, Kafka, e soprattutto di un filosofo che ispira gran parte del pensiero tedesco, da Simmel ad Heidegger, tra il secondo Ottocento e il Novecento: il danese Kierkegaard, autore di un'opera (che probabilmente Svevo conosceva) come *La malattia mortale*, e particolarmente di *Aut-Aut*, cioè di un testo che impone la scelta, scelta che il personaggio sveviano non fa mai. È stata più volte sottolineata la mobilità del personaggio sveviano, che si sposta come si spostano i suoi sintomi psicosomatici, le sue conversioni fisiche. È questo il segno più evidente dell'essere Svevo uno dei grandi esponenti della cultura europea. Rilke sa che «la massima vita possibile è sopravvivere». La caratteristica dell'eroe austriaco – ha osservato Magris – è l'indecisione; il segreto della longevità dell'impero austro-ungarico stava nella tecnica di rimandare sempre le decisioni. L'eroe austriaco è un eroe che non decide, che non prende una posizione ferma, e questo è il tipico modo di muoversi di Zeno.

I romanzi di Svevo *Una vita* e *Senilità* furono pubblicati rispettivamente nel 1892 e nel 1898, mentre la *Coscienza di Zeno*, composta a partire dal 1919, fu pubblicata nel 1923. Tra i primi due romanzi e il terzo si colloca l'esperienza freudiana; i primi due risentono di una temperie culturale che è quella del naturalismo e del realismo nella fase di estinzione. Ma in essi c'è già il senso della distruzione dell'armonia e dell'unitarietà del personaggio e del mondo in cui consiste la scoperta della contemporaneità rispetto all'epoca precedente.

Di questa cultura della contemporaneità uno degli autori emblematici è il praghese Franz Kafka, del quale ricordo soltanto che è centrale nella sua opera e nella sua vita il tema del rapporto col padre. La *Lettera al padre* è uno dei grandi testi della letteratura europea al quale si lega il tema della colpa, che porta con sé gli altri temi della condanna, del per-

dono e di un'assoluzione impossibili. Sul motivo della colpa si fonda tutto l'edificio della psicanalisi. Freud ha una evoluzione che lo porta dalla formazione neurologica all'analisi dei sogni e ai grandi trattati metapsicologici, in cui la psicanalisi tende a diventare filosofia e quasi religione. E però di mezzo c'è il drammatico discrimine storico del primo conflitto mondiale. È dopo la grande guerra che Freud elabora la teoria del dualismo di vita e di morte, della perpetua lotta dei due principi dell'esistenza, Eros e Thanatos. Svevo conosce forse qualcosa del Freud metafisico, ma soprattutto ha letto, per sua stessa ammissione, il Freud della teoria dei sogni. Conobbe questi testi intorno al 1910 e poi, come ci informa, nel 1918 aveva intrapreso con un nipote medico la traduzione dell'opera di Freud sul sogno (non si sa quale degli scritti freudiani sul sogno).

Troviamo tracce precise di una conoscenza della teoria dei sogni dentro la *Coscienza di Zeno*, in cui si leggono circa dieci sogni che sono veramente freudiani. Quando Svevo fu chiamato a dire qualcosa sull'uso della teoria freudiana nella sua opera accennò ai sogni, ma anche a qualche altro elemento come il *lapsus*. A tutti i sogni della *Coscienza di Zeno* è possibile applicare le tecniche della interpretazione dei sogni elaborate da Freud. Il sogno fu definito da Freud «la via regia dell'inconscio», cioè la strada che ci permette di sapere qualcosa dell'inconscio, di ciò che per definizione non può essere conosciuto. La libera associazione applicata alla *Coscienza di Zeno* funziona nel senso che i sogni non vi appaiono come dei corpi estranei, e ciò induce a ritenere che la psicanalisi non sia un'operazione di testa, che Svevo fa costruendo i suoi sogni, ma risponda all'impostazione originaria del suo personaggio, in cui il lavoro interiore ha un ruolo determinante.

La «coscienza» di Zeno non è la coscienza nel senso della capacità razionale e logica di dominare gli eventi e lo stesso pensiero. Essa non è nemmeno la coscienza intesa come giudizio morale, ma confina con ciò che Freud definì il preconscious, cioè la zona della psiche in cui la coscienza viene a contatto con l'inconoscibile, con il sapere e il volere inconsci, con le organizzazioni superiori all'io cosciente. In questo senso i sogni sono contemporaneamente espressione della vita notturna e segreta ma anche di qualcosa che lega la notte al giorno, l'inconscio alla coscienza, alla vita quotidiana. Ciò appare vero se si osserva che l'estensione semantica di tutto il campo del sogno confina con il fantastico, con la *rêverie*, l'idealizzazione, la costruzione e il lavoro del pensiero intorno ai fatti della realtà. Il personaggio di Zeno non ha più i piedi per terra perché si rapporta agli altri partendo dai suoi sogni, che non sono solo i sogni della notte, ma le fantasticherie e le razionalizzazioni che egli fa du-

rante il giorno. Questo determina lo sfumare dei contorni dei fatti reali, e la trasformazione delle persone. Questo processo investe in particolare alcuni personaggi del romanzo, ad esempio Ada, la quale viene immaginata da Zeno come una creatura di ordine superiore, al di sopra del livello della quotidianità. Talvolta Zeno si accorge del contrario, e cioè che Ada è una persona semplice, comune, del tutto diversa da quella che veniva a lui dai suoi sogni, dalle sue fantasticherie. Questo è un elemento di natura psicoanalitica, perché rivela a volte la realtà psichica del personaggio in cui la verità e il falso non si distinguono più; così come non si distingue più il normale dal patologico. Zeno parla di malattia dei sogni e della parola, e di malattia della salute. La salute di Augusta, per esempio, è definita una malattia da curare («una malattia atroce che abbisognava di cure»). La salute di Augusta consisteva per Zeno nel suo aderire al presente, nel suo avere una fede e delle certezze.

Un tema europeo che colloca Svevo accanto ai grandi esponenti della letteratura novecentesca (si pensi a Thomas Mann e a Proust) è proprio quello della malattia. L'uomo moderno è malato. In questa malattia si inserisce la psicanalisi come terapia e scienza che vuole curare l'uomo. Il romanzo *La coscienza di Zeno* nasce da una prescrizione del dott. S., che impone a Zeno di scrivere le sue memorie per favorire la cura e per dare al medico elementi per la terapia. Riguardo alla psicanalisi l'atteggiamento di Svevo, mediato da Zeno (ma esistono molti elementi che attestano un giudizio esplicito di Svevo nei confronti di Freud), è negativo. La psicanalisi come cura fallisce. Prove significative di ciò egli ne aveva avute anche all'interno della famiglia (Svevo infatti aveva mandato il parente Bruno Veneziani a curarsi da Freud, ma dopo due anni di terapia questi ne era uscito distrutto). La svalutazione della psicanalisi come metodo di cura dei disturbi psichici è un tratto costante nei giudizi di Svevo. Tuttavia non c'è in lui il rifiuto della psicanalisi come visione dell'uomo, come qualcosa che ha dato allo scrittore, si direbbe (con una immagine di Hölderlin), un terzo occhio, e cioè la capacità di scendere nell'abisso del cuore umano, e vederne le contraddizioni e l'incapacità a conseguire una condizione di felicità e di superamento del dolore.

Come uscire da questa scoperta della drammaticità dell'esistenza? La soluzione che Svevo mostra di perseguire nel romanzo, quasi a livello filosofico e programmatico, è la scoperta dell'ironia. Il personaggio della *Coscienza di Zeno* è un personaggio ironico: Zeno è un esempio dell'irrisolubilità delle contraddizioni e dell'insanabilità dell'uomo come essere malato. Egli si pone in un atteggiamento di demistificazione di fronte alla tragicità del reale. Che tutta la vita sia una malattia è un altro dei

grandi temi europei, un tema di cui la cultura europea non si è ancora liberata (è recente un articolo di Lévi-Strauss sulla vita come malattia cancerosa, ed era stato Nietzsche a definire l'uomo una malattia). Svevo è concentrato sull'idea dell'uomo come malattia e dissente da chi considera la malattia esterna all'uomo. Per lui invece la malattia è la vita. Tuttavia, se c'è perfetta coincidenza tra vita e malattia, c'è pure una differenza tra di esse: le malattie si possono curare mentre la vita no, non sopporta cure. Questo è il coronamento radicale di una visione ironica che diventa visione metafisica. Quella di Svevo è un'ironia strutturale che investe l'uomo nella totalità del suo essere.

L'ironia non è una tecnica del contrario: Freud nel *Motto di spirito* aveva detto che l'ironia è una tecnica peculiare che consiste nella figurazione mediante il contrario. Si pensi anche all'umorismo di Pirandello come sentimento del contrario. Anche in questo caso si può parlare di una linea Svevo-Pirandello. L'ironia non è una tecnica, è una visione della vita che rivela le origini ebraiche di Svevo. Nella tradizione ebraica l'ironia svolge un ruolo centrale. In quest'ambito Svevo ritorna alle sue origini, a Jean-Paul, ma si proietta ancora più avanti, in quanto si può dire che al lavoro onirico egli sostituisce il lavoro ironico. La sua ironia si può verificare e scoprire a tutti i livelli, da quello della concezione e dell'articolazione narratologica a quello della lingua; ma va soprattutto compreso che l'ironia è una forma di difesa, e che essa nella sua dimensione metafisica assurge al livello di visione della vita e di soluzione esistenziale.

L'obiettivo del lavoro ironico è perseguibile grazie alla letteratura. Questo è un dato centrale della personalità di Svevo: se Freud non è utile per scoprire la soluzione medica dei mali dell'esistenza, tuttavia egli ci fa pensare meglio e ci fa scrivere meglio. La soluzione che Svevo propone a se stesso è la letteraturizzazione della vita. La vita deve essere descritta per diventare significativa: «metà della umanità sarà dedicata a leggere quello che l'altra metà avrà annotato. La vita risulterà più amara o più oscura ma si ripeterà, si correggerà, si cristallizzerà».

L'ironia è il proposito che caratterizza anche il personaggio di Zeno: «Io mi proposi di essere sempre lieto – dice Zeno – tranne quando la vita rise più forte di me». C'è un momento in cui la vita ride più forte di qualunque ironista, e questo è il momento del dolore e della morte. In uno dei suoi ultimi scritti Svevo parlò del mistero dei due grandi dolori che chiudono a modo di parentesi la nostra vita: quello della nascita e quello della morte. Egli dice: «la morte è un'avventura comune. Io ho sempre pensato alla morte. Potevo avviarmi alla morte con grande tran-

quillità. La morte era un'avventura di tutti e bisognava che io mi rassegnassi alla mia». Il contrappeso al pensiero della morte è l'avventura della scrittura come risposta e scacco alla morte stessa.

Qualche studioso vede nell'idea della letteratura il punto di approdo finale sveviano. Ma una posizione siffatta fisserebbe lo scrittore in una condizione autoreferenziale: la letteratura dovrebbe spiegare la vita, ma la vita dovrebbe spiegare la letteratura. Se si resta dentro questa impostazione non si esce dall'*impasse*. C'è un limite dell'ironia (la vita ride più forte dello scrittore), e certamente l'arte è una soluzione al dolore dell'esistenza in quanto è una risposta forte della vita stessa (si pensi all'espressione della *Coscienza di Zeno*: «l'arte, cioè vita e dolore»). Se l'arte è vita e dolore essa è anche amore. La vita non può essere considerata una malattia perché duole, dice Zeno. Quando la vita ride, il suo sorriso assomiglia al ghigno della morte. La morte è il limite dell'ironia, ma è il limite al di là del quale l'ironia non ha più posto.

Uno dei personaggi oggetto dell'ironia di Zeno è il cognato Guido, ma quando per un caso veramente assurdo e ironico, avendo già tentato il suicidio una prima volta e una seconda, egli muore, veramente preso in giro dalla vita (la cameriera è lenta, il medico non si trova), Zeno abbandona ogni accento derisorio: «Guido era ormai un puro! La morte l'aveva purificato».

La morte è il titolo dell'ultimo scritto di Svevo. Si tratta di una novella incompiuta, spezzata a metà su una parola incompleta. Si riprende qui, a mio avviso, un tema legato al Renan autore di una *Vita di Gesù*. Vorrei rivolgere un invito a sfatare il luogo comune secondo il quale Svevo sia da considerare un ateo. Anche senza ricorrere a Pascal (il quale sosteneva che «Perché uno possa dirsi ateo bisognerebbe avere provato che l'anima è qualcosa di materiale»), non va ignorato che Zeno accenna alla sua fede nella *Coscienza di Zeno* come legata alla morte del padre. Egli, mentre parlava del padre morto, dice: «ero ritornato nella religione della mia infanzia». Zeno poi rispetta la fede della moglie («di domenica essa andava a messa ed io ve l'accompagnai talvolta per vedere come sopportasse l'immagine del dolore e della morte»).

Per inciso, vorrei citare alcune vicende, anche se sul piano della comprensione dei fatti non sono decisive. Svevo era ebreo, ma si fece battezzare e ripeté il suo matrimonio, celebrandolo anche con il rito cattolico. Questi elementi se non provano la sua fede, tuttavia contestano il luogo comune del suo ateismo, non provato nemmeno dal fatto che egli non volle il prete sul letto di morte. Il filo che unifica vita, letteratura, e forse religione attraversa l'arte, la vita, il dolore, l'amore.

L'amore spinge Zeno ad accompagnare la moglie in chiesa, dove ci si incontra con l'immagine del dolore e della morte. La novella incompiuta mi fa pensare all'ultima novella di Pirandello intitolata *Una giornata*, quando nel testo dello scrittore siciliano si tenta un bilancio dell'esistenza e non se ne riesce a cogliere il bandolo. La novella di Svevo narra di due vecchi coniugi che, lasciati dai figli, vanno per il mondo e vorrebbero consolarsi a vicenda. Lei è credente; lui sempre scettico e lontano dalle prediche religiose. In questo contesto tuttavia c'è la confessione di un interesse costante del marito per la religiosità della moglie che può considerarsi come un accostamento indiretto alla religione. In punto di morte il protagonista, dopo una breve fittizia ripresa, è percorso dalla tristezza del distacco. La moglie lo assiste impotente e disperata. In questa situazione affiora il sentimento della colpa, quella colpa che il figlio aveva maturato nel rapporto col padre. La colpa può essere la colpa edipica. Freud è il grande teorico, ma non il terapeuta della colpa, in quanto la colpa non è un fatto soltanto psicologico.

È qui che forse agisce la grande e segreta lezione di Kafka: la colpa è connessa a tutta l'esistenza e non solo al rapporto con i genitori («Non era più la vita invece. Era una segregazione fra pareti create dal dolore. E il dolore era il trionfo di qualcuno, di qualcuno che gioiva della sua giustizia. Parlò di un suono di campana trionfale che l'accompagnava. E lui sentì che la sua colpa meritava tanto odio. Tutta la sua vita era stata una colpa, una grande lunga colpa di cui ora voleva pentirsi»). Freud aveva detto che il sentimento di colpa è istinto di morte in cultura pura, ma in questo contesto la colpa è di natura religiosa. Essa è il peccato che mostra per sempre le sue stigmate nella sofferenza dell'uomo.

E però, dove c'è la colpa c'è la possibilità del perdono esplicito e segreto, quel perdono che forse il personaggio di Zeno aveva ricercato andando a messa per spiare le reazioni della moglie. Nel caso del personaggio di questo racconto le parole possono anche nascondere una preghiera: «Ma ora che non risuonavano più [le campane] avrebbe voluto riudirle per ascoltarlo e intenderlo ancora meglio [il loro suono]. Le sue ultime parole già irrorate da lacrime furono "io non sapevo"». La vita finisce con una dichiarazione d'ignoranza.

Nel Vangelo di Luca Cristo, mentre viene portato al Calvario e viene deriso insieme ai ladroni, dice: «Padre, perdona loro perché non sanno quello che fanno». Il morente che dice «io non sapevo» recita forse così la sua richiesta di perdono.

Mario Tropea

Salgari: nota sulla situazione e sui *Racconti*

Qualche pregiudizio rimane ancora riguardo alla considerazione di Emilio Salgari come 'classico' – e sia pur minore – della nostra letteratura.

Primo fra tutti quello che fosse scrittore 'per fanciulli', e ascritto quindi a una categoria secondaria alla quale da non troppo tempo, in fondo, è stata data dignità di accesso nei manuali e nei saggi accademici e militanti; e ostava anche il fatto che un'infinità di edizioni spurie con falsi dozzinali e male stampati, oltre che mal scritti, usciti anche in vita dell'autore, ne abbassavano l'immagine a quella di scrittore affrettato e 'popolare' (qual fu anche, in verità, ma nei lati migliori e positivi che questo comportava) e quindi ancora una volta da annoverare fra gli autori di largo consumo e di disimpegno, più che fra quelli da conservare in scaffale con rispetto.

Il fatto è che Salgari ha costituito un punto di riferimento per generazioni di lettori, tanto da essere considerato non a torto da Giovanni Spadolini, in un suo saggio di non pochi anni fa ormai, ma spesso citato e condiviso, come uno dei padri della patria; come uno cioè, che, avendo contribuito coi suoi libri a fare gli Italiani, era da mettere accanto a uomini come Mazzini, Garibaldi, Cavour, Vittorio Emanuele, che l'Italia l'avevano fatta con l'opera e l'azione¹. (Ed è appena il caso di ricordare, appunto, che dell'autore veronese, nato nel 1862 e morto suicida a Torino nel 1911, in preda a una crisi di scoramento e di follia, circolarono, e ancora circolano, centinaia di edizioni dei più di 85 romanzi che egli scrisse, e innumerevoli racconti ancora non del tutto sicuramente catalogati, su cui si formarono, letteralmente, generazioni di giovani lettori).

Ora che il «caso Salgari» da fenomeno di costume può considerarsi risolto a caso puramente letterario, anche al di là di quelle piuttosto ipocrite classificazioni nella categoria di letteratura popolare o 'paralettera-

¹ Cfr. G. Spadolini, *Autunno del Risorgimento*, Firenze, Le Monnier, 1971, p. 126.

tura', o in quella altrettanto bigotta di 'letteratura per ragazzi', conviene valutare invece la qualità della sua scrittura e la capacità di attrazione che essa tuttora esercita.

Un autore entra nel novero dei 'classici' quando su di lui si scrivono saggi e monografie, si organizzano convegni, se ne ordina la bibliografia e si incomincia a ristampare l'opera con criteri di serietà e di rispetto filologico.

Tutto questo è avvenuto per Salgari, e sta avvenendo, da più di un trentennio, a conferma di un interesse costante per la sua opera; la quale si può dire che abbia perduto, per certi versi, rispetto alla stratificata diffusione di un tempo presso fasce di lettori giovanissimi e 'popolari', acquistando invece, per contro, fra le fasce più acculturate di chi voleva verificare, su basi più controllate, l'interesse di una volta, o fra gli addetti al mestiere; i quali non rinunziano a collocare Salgari nel novero dei narratori di razza e che nulla ha da invidiare, nel suo genere, a scrittori come J. Verne o R.L. Stevenson, per esempio, così giustamente considerati nell'ambito delle rispettive letterature, oltre che in campo planetario.

Il che, comunque, non significa che Salgari abbia perduto il suo fascino di fruizione immediata e spettacolare, se è vero che una recente edizione economica del *Corsaro Nero* presso Einaudi si è esaurita rapidamente, e che la Newton-Compton ha anch'essa ristampato, in veste molto accessibile e di larga diffusione, non pochi dei più noti romanzi salgariani. A non dire delle riproposizioni della fortunata serie televisiva su Sandokan la quale, a ragione o a torto (cioè spesso tradendo ed imbrogliando le carte) ripercorre le trame di questo che è uno dei più emblematici eroi salgariani, appunto.

È accaduto dunque, come si diceva, che, a partire almeno dalla metà degli anni settanta, ferma restando la costante fama stratificata e 'popolare' cui si è accennato, nuova attenzione filologica e editoriale si è prestata ai libri di Emilio Salgari; a cominciare dalla edizione annotata in grande formato a cura di Mario Spagnol (diventata ormai una rarità sul mercato) che comprende una ventina dei migliori romanzi, ordinati in cicli (il «primo» e il «secondo ciclo della jungla»; il «ciclo dei corsari»; il «ciclo di guerriglia»; il «ciclo d'Africa»; il «ciclo del West»). Perfetta operazione, come fu, di rilancio e circolazione editoriale, ma anche di attenta ricerca delle «fonti» salgariane, con illustrazioni d'epoca, apparati e puntualizzazioni di tutto rispetto².

² I cicli, ordinati dal curatore, non da Salgari, comprendono romanzi scritti in date talvolta distanziate tra di loro, secondo l'ispirazione dell'autore, o anche per opportunità

Sul lato accademico, costituì primo riconoscimento ufficiale (con la stampa dei relativi «Atti») il convegno del 1980 a Torino; e ne seguirono uno a Trento, un altro a Verona, con mostra di opuscoli, copertine d'epoca, cimeli salgariani ecc...; come anche un altro più recente a Udine (città che è sede pure della «Società friulana 'Emilio Salgari'»), e a Napoli; tutti con pubblicazioni di «Atti» che raccolgono i contributi dei migliori salgariisti, accademici e no, di ambito nazionale e talvolta esteri³.

Quando si aggiungano alcune valide biografie e studi monografici, e accurate bibliografie generali, si può dire che siamo a un buon punto di considerazione degli studi su Emilio Salgari⁴.

editoriali e di contratto; il raggruppamento è autorizzato, per così dire, dalla ricorrenza degli stessi personaggi (come nel «ciclo dei corsari» e «della giungla», per esempio), mentre in altri «cicli», come in quello «d'Africa», vale l'ambientazione sahariana e coloniale di fondo. Conviene qui ricordare i titoli dei romanzi: *I misteri della Jungla Nera*; *Le Tigri di Mompracem*; *I pirati della Malesia*; *Le due Tigri* (I ciclo della jungla); *Il Re del Mare*; *Alla conquista di un impero*; *Sandokan alla riscossa* (II «ciclo della jungla»); *Il Corsaro Nero*; *La Regina dei Caraibi*; *Jolanda la figlia del Corsaro Nero* («ciclo dei corsari»); *Le stragi delle Filippine*; *Il Fiore delle Perle*; *La Capitana del Yucatan* («ciclo di guerriglia»); *La Favorita del Madhi*; *Sull'Atlante*; *I predoni del Sahara* («ciclo d'Africa»); *Sulle frontiere del Far-West*; *Le Selve Ardenti*; *La Scotennatrice* («ciclo del West»).

³ Cfr. AA.VV., *Scrivere l'avventura: Emilio Salgari*, Atti del Convegno nazionale, Torino, marzo 1980, Quaderni dell'Assessorato alla Cultura; AA.VV., *Salgari, le immagini dell'avventura*, a cura di P. Zanotto, stampato per conto dell'Assessorato alle Attività culturali, Provincia autonoma di Trento, 1980; AA.VV., *Indossando Salgari*, a cura di G. Passalenti, Patrocinio Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia, Provincia di Udine, Friulmagazines Editrice, a IX, n. 1-2, 1987; AA.VV., *La valle della luna, esotismo, Avventura, orientalismo nell'opera di Emilio Salgari*, a cura di E. Beseghi, Firenze, La Nuova Italia, 1992; AA.VV., *Salgari: l'ombra lunga dei paletuvieri*, Atti del Convegno (Udine, 2-4 maggio 1997) a cura di S. Sarti, Udine, Associazione friulana «Emilio Salgari», 1998. AA.VV., *Il «caso Salgari»*, introduzione di C. Di Biase, Napoli, Cuen, 1997.

⁴ Tra le monografie a carattere biografico vanno segnalate: G. Arpino-R. Antonetto, *Vita, tempeste, sciagure di Salgari, il padre degli eroi*, Milano, Rizzoli, 1982, e S. Gonzato, *Emilio Salgari*, Vicenza, Neri Pozza, 1995. Variamente importanti: B. Traversetti, *Per leggere Salgari*, Roma-Bari, Laterza, 1989; R. Leonardi, *Nella giungla di Salgari*, Cinisello Balsamo, Ed. Paoline, 1992; P. Pallottino, *L'occhio della tigre*, Palermo, Sellerio, 1994. Ultimi contributi, tutti notevoli: *A Tripoli!!*, *Corrispondenze di Ammiragliador* (Emilio Salgari) per la «Nuova Arena» di Verona, a cura di C. Gallo, Padova, Perosini, 1994; F. Pozzo, *E. Salgari e dintorni*, con introduzione di A. Palermo, Napoli, Liguori, 2000; G.P. Marchi, *La spada di sambuco*, Verona, Fiorini, 2000; A. Lawson Lucas, *La ricerca dell'ignoto. I romanzi d'avventura di Emilio Salgari*, Firenze, Olschki, 2000, che sembra contraddire felicemente quanto si dirà a proposito della critica anglosassone. La bibliografia più completa è certamente quella di V. Sarti, *Nuova Bibliografia Salgariana*, Torino, Pignatone, 1994, impreziosita, oltretutto, dalle riproduzioni delle splendide copertine delle prime edizioni dei volumi di Salgari. Vanno segnalati inoltre i «Quaderni salgariani», a cura di G. e

La Biblioteca civica di Verona ha man mano costituito il più ricco fondo salgariano di riferimento, con sempre ulteriori acquisizioni e reperimenti, e promuovendo annuali incontri di presentazione di novità sulle opere salgariane. Potendosi considerare altresì sua seconda patria ideale e reale, in vita e in morte, quella Torino sabauda, come si sa, ma anche di tradizione operaistica e di contegnosa borghesia, in cui Salgari passò tutta la seconda parte della sua esistenza, e in cui, a partire dai primissimi anni del dopoguerra, Andrea Viglongo ristampò, con larghissima diffusione fra i lettori, praticamente tutti i libri di Salgari, dopo quelle che erano state le edizioni 'storiche' di Donath, Bemporad ecc... Ma vanno ricordate anche le edizioni Vallardi con le belle copertine d'epoca e le illustrazioni fuori testo, all'interno, dei massimi illustratori salgariani: A. Della Valle, P. Gamba, G. D'Amato. La stessa Casa Editrice Viglongo ha dato vita, più di recente, a ristampe delle prime edizioni, spesso notevolmente diverse, di certi romanzi usciti in giornali e riviste e mai più presentati nella forma originaria, o modificati poi dallo stesso autore. Di notevole interesse, quindi, queste ristampe, per l'importanza filologica che rivestono, oltre che per la godibile patina d'epoca dentro cui sono presentate⁵.

* * *

Fatto così, velocemente, il punto della situazione storica sull'autore, ci si può chiedere quali sono gli elementi che più destano interesse nella sua opera; la quale si legge ancora a diffusa stratificazione popolare, ma che si è guadagnata anche, come si è detto, tutta l'attenta considerazione critica sopra accennata.

Salgari è uno dei pochi scrittori italiani conosciuti e tradotti a livello mondiale: dall'area ispano-americana fino al mondo tedesco. (Luis Se-

F. Viglongo, con rassegne, resoconti, notizie e saggi dei più importanti salgaristi (e si vedano anche i numeri dell'«Almanacco piemontese», in cui non poche pagine sono state spesso dedicate all'autore veronese, vissuto però, come si è detto per tutta l'ultima parte della sua esistenza, e morto, a Torino).

⁵ Della collana, intitolata «Salgari & co», sono usciti i seguenti volumi: E. Salgari (Cap. Guido Altieri), *L'eroina di Port Artur. Avventure russo-giapponesi*, a cura di F. Pozzo; E. Salgari, *La tigre della Malesia*, versione originale de *Le tigri di Mompracem*; Id., *Le figlie dei Faraoni*, a cura di C. Daglio; Id., *I drammi della schiavitù*, a cura di F. Pozzo; Id., *Il figlio del Corsaro Rosso* a cura di L. Tamburini; Id., *Gli strangolatori del Gange*. Versione originale de *I misteri della Jungla Nera*; Id., *Le meraviglie del Duemila*, a cura di F. Pozzo; Id., *Il viaggio della «Stella Polare»*, a cura di R. Antonetto; Id., *Racconti*, vol. I e vol. II (per cui cfr. n. 7).

pùlveda lo considera suo maestro di formazione, e non solo giovanile; Paco Ignazio Taibo ha dichiarato di aver letto 63 libri di Salgari, uno più del Che Guevara, come ha tenuto divertitamente a sottolineare; Francisco Coloane, forse il massimo scrittore cileno, da poco scomparso, lo ha varie volte richiamato nei suoi scritti; e in Germania Salgari è spesso accostato a Karl May, il «Salgari tedesco», appunto)⁶.

Manca il mondo anglosassone; e ciò si spiega con quel tanto di sufficienza con cui gli inglesi considerano gli altri popoli, se non proprio con l'acclarata ostilità nei confronti dell'Inghilterra e del suo imperialismo che vien fuori almeno nel ciclo di Sandokan, per esempio. Il che, forse, avrà potuto contribuire a quella obliterazione nei confronti di Salgari, nel Regno Unito, quando invece persino nella Russia e nel mondo orientale si annoverano non poche traduzioni dei suoi libri.

E, del resto, egli è uno dei pochi scrittori della nostra letteratura ad aver creato dei personaggi – due almeno, come il Corsaro Nero e Sandokan, conosciuti anche fuori – che rimangono nel patrimonio collettivo, non solo dei giovani lettori di una volta, ma in quello mitico, per così dire, della fantasia «archetipica» di lettori di ogni categoria e cultura.

Storicamente, al di là di queste implicazioni che coinvolgono le radici elementari, «primarie» dell'immaginazione, si può dire che le ragioni dell'interesse all'opera di Salgari derivano da quella sua capacità di interpretare, a livello diretto e a-ideologico, da scrittore di razza e istintivo, «elementare», appunto, e tanto più convincentemente per questo, tendenze e miti della realtà dell'Ottocento, come l'esotismo, il sogno di conquista e di movimento, la diffusione mondiale, la appropriazione planetaria, la espansione del progresso (la rapina anche, e la prevaricazione) ad opera dell'uomo occidentale nei confronti dell'intero globo.

Da qui l'ambientazione totale, per così dire, dei suoi racconti: dall'Alaska e dalle terre ghiacciate del Nord, ai poli, all'equatore, alle

⁶ In *La frontiera scomparsa* L. Sepùlveda ricorda i libri di Salgari, di Verne, di Stevenson, di F. Cooper, usciti dalla biblioteca della *Confederación Nacional de los trabajadores*, che, da ragazzo, la nonna gli leggeva nel pomeriggio; e, più in là, ricorda che, da prigioniero politico torturato e rinchiuso in un fetido sgabuzzino di restrizione, ripassava mentalmente tutti i film di Stanlio e Ollio che aveva visti, i libri di Salgari, Stevenson, J. London che aveva letti, come un tirocinio di resistenza a ogni prevaricazione e tirannide che queste letture gli avevano insegnato per sempre. Le dichiarazioni di I.P. Taibo sono state rese a una tavola rotonda di scrittori e critici a Torino, e si possono leggere in «Quaderni salgariani», n. 1, Torino, Viglongo, 1998, p. 150. In un recente articolo riprodotto su «la Repubblica», 25 gennaio 2001, F. Coloane ricorda di aver scritto sulle isole Galapagos, anche prima di averle viste, «alla maniera di Emilio Salgari».

Americhe, all'Africa (quella settentrionale delle coste berbere e del Riff, e quella del Transvaal e dei distretti diamantiferi o della fitta negritudine), all'Australia, all'Oriente.

E non va trascurata, in questo campo, la proiezione verso l'avveniristico e il fantastico, come nei romanzi *Il Re dell'aria*, per esempio, o *Le meraviglie del Duemila*, in cui la fantasia di Salgari si cimentava con la navigazione aerea e l'avvento delle macchine volanti allora agli esordi, o con i mirabolanti sviluppi della tecnica e delle scienze, in prospettiva addirittura del futuro.

Il fatto è che ci troviamo di fronte a uno scrittore onnivoro, per così dire, in cui la fantasia potente e allucinatoria della quale era dotato si coniugava sorprendentemente con gli spunti che gli derivavano dalle vicende di cronaca e dalle letture dei giornali e dei resoconti del tempo, su quello sfondo storico degli eventi e dei problemi d'epoca di cui si è detto: l'imperialismo (col riflesso esotico di costumi e terre lontane che vi era connesso, ma anche con le rivendicazioni dei popoli indigeni che ne venivano); la schiavitù dalla fine ancora non del tutto prossima, con la tratta dei negri dalle coste dell'Africa o degli uomini gialli verso le Americhe; la traversata dei continenti e degli oceani coi naufragi, ammutinamenti, cannibalismo dei superstiti nelle zattere, ma anche con la possibilità di salvataggio che i mezzi moderni, come il telegrafo senza fili di recente invenzione di Marconi, procuravano.

E ancora: isole flagellate nei mari lontani; fari isolati; penitenziari di detenzione e deportati (in Siberia, nelle colonie penali di Cajenna o in scogli dispersi); le spedizioni ai poli; la corsa all'oro e alle terre dei diamanti coi sogni e le conflittualità che vi erano connesse, il mito della frontiera americana e la prateria...

Non c'è libro di Salgari che non si possa collegare a questi fatti: anche romanzi posti lontano nel tempo come *Il Corsaro Nero* o *Le figlie dei faraoni* o *Cartagine in fiamme*, per esempio, risentono di quella linea d'esotismo così diffuso all'epoca per cui si possono benissimo richiamare i nomi di Flaubert (*Salambô*) o di D'Annunzio (per le didascalie di *Cabiria* di Pastrone, il primo *kolossal* della storia del cinema, che ha la stessa ambientazione «cartaginese» e suggestiva del capolavoro flaubertiano ricordato)⁷.

A non dire del melodramma (così evidente nel *Corsaro Nero*, per esempio, ma anche in tutta l'impostazione di *pathos* e di contrasti nei

⁷ Si veda ora la recente edizione di *Cartagine in fiamme*, a cura di L. Curreri, con un ricchissimo apparato di note di inquadramento.

suoi tanti libri) che imperava nella cultura dotta e popolare coeva e che in Salgari ha così larghi riflessi.

Con il suo realismo inventivo Salgari trattava anche l'attualità di guerre marginali o centrali del tempo come quella russo-giapponese o ispano-americana e di guerriglia (in Malesia, in India, in Indonesia, nelle Filippine) che coinvolgevano l'equilibrio del mondo e il dominio dell'uomo europeo su di esso. Il che costituisce, a guardar bene e globalmente, la sostanza della linea narrativa della intera opera salgariana, dietro e accanto a quella più vistosa e naturalmente precipua dell'intreccio d'avventure e di invenzione divulgativa popolare che da sempre si è voluta vedere come specifica della sua ispirazione.

* * *

La situazione descritta va rapportata soprattutto al mondo dei racconti, di ispirazione più breve e contingente, spesso tratta addirittura dalle cronache e resoconti di periodici come il «Tour du monde» o il più popolare «Giornale illustrato dei viaggi e delle avventure di terra e di mare», che costituiscono spesso le 'fonti', come ormai è risaputo, di tante narrazioni salgariane, che egli romanzava abilmente e con mano sicura, intervenendovi anche a fini didattici e illustrativi, per così dire, per il largo pubblico dei suoi lettori.

Da qui l'interesse a una rilettura dei racconti, meno noti rispetto ai romanzi, anche perché più dispersi, e più sporadicamente pubblicati rispetto ad essi.

Non è ancora ben definita la situazione di questi racconti che l'autore pubblicò in varie sedi, costretto anche dalle ben note ristrettezze economiche della sua vita, e che attendono una globale riconsiderazione e classificazione, dato che coprono l'intero arco della sua produzione, e dato che vi si possono trovare assieme, come per i romanzi, del resto, risultati eccellenti quanto prodotti di qualità inferiore.

Un criterio plausibile mi è parso, nella raccolta recentemente curata per la Casa Editrice Viglono, quello di riproporre i racconti che l'autore pubblicò nella «Bibliotechina aurea» dell'editore Biondo di Palermo, in fascicoletti di circa 22 pagine ciascuno, e che possono farsi rientrare dentro l'arco che va dal 1900 al 1907 circa. (Le ristampe furono numerose, c'è da aggiungere, anche al di là del 1913, quando la Casa Editrice Biondo si rifondò, 'rilanciando' per così dire, con il nuovo marchio «Ires», con cui era rinata, anche questi racconti). I racconti (67 in tutto) comparvero dunque nella «Bibliotechina Aurea» alternati ad altri di altri scrittori per la gioventù come Luigi Capuana, Ida Baccini, Anna Ver-

tua Gentile ecc..., contrassegnati saltuariamente, secondo l'ordine di pubblicazione, dal n. 64 (*Lo schiavo*) che fu il primo di Salgari a esservi pubblicato, al n. 251 (*I pirati del Riff*) che fu l'ultimo a comparirvi. (Collana, del resto, che continuò anche dopo, fino a più di trecento numeri)⁸.

La misura costante delle pagine, come anche la collocazione definita nella «Bibliotechina aurea», possono costituire, non solo all'esterno, criterio omogeneo per il raggruppamento. Ma va vista anche la tipologia interna, per così dire, di questi racconti.

La natura meno romanzata di essi, legati quasi sempre, come si è detto, a un fatto d'epoca contemporaneo, e il taglio veloce che era tipico di Salgari, conferiscono alla narrazione una misura più realistica di verità; e la folla dei personaggi (capitani, timonieri, piantatori, balenieri, semplici marinai, anche evasi ingiustamente condannati e relegati in isole degli oceani, emigranti in cerca di fortuna...) assume nei racconti una configurazione necessariamente più «democratica» e attuale in confronto alla assolutizzazione emblematica degli eroi dei romanzi.

Mastro Nicola, imperterrito alla barra del timone contro il fuoco che invade i ponti, riesce a salvare la nave sulla rotta che da Canton va a Batavia (*Un eroe del mare*, n. 69); Klass il baleniere resiste fino all'ultimo sulla scia della sua preda tanto da arrivare a fiaccarne la resistenza (*Il baleniere*, n. 118); così Martino Rabaldo che, anche allo stremo, sopravvive in California nella lotta per la ricerca dell'oro (*Nel paese dell'oro*, n. 120); Bauchet e il figlio, pescatori di Bretagna lungo le rotte per i banchi di Terranova, resistono sulla barca fin quando non vengono salvati da un piroscalo che li incrocia (*I pescatori di merluzzi*, n. 165); e i due fratelli Panard, Henry e Jean, riescono a fuggire dal penitenziario dell'isola del Diavolo, a cinquanta miglia dalla Guiana francese, su una bara che fortunosamente funge loro da barca (*L'isola del Diavolo*, n. 249).

Come si vede, uomini comuni come questi (emigranti, pescatori, cacciatori...) che combattono ogni giorno per la vita nell'era della positivista lotta per l'esistenza e delle esplorazioni, ma che era anche, per l'altro aspetto, l'era tecnologica delle invenzioni e delle scoperte, delle quali usufruiscono, per esempio, il signor Marau, telegrafista a bordo della

⁸ Cfr. E. Salgari (cap. Guido Altieri), *Racconti*, a cura e con prefazione di M. Tropea, saggi di C. Lombardo, C. Gallo e F. Pozzo, vol. I, Torino, Viglengo, 1999, pp. LXXIV-243; vol. II, a cura e con prefazione di M. Tropea, ivi 2001, pp. XXX-321. Il terzo volume è in corso di stampa. Legato com'era ad altro editore, Salgari dovette pubblicare presso Biondo con lo pseudonimo di Guido Altieri; uno dei tanti che usò per sfuggire ai contratti che vincolavano la sua produzione. La quale fu esuberante e caotica, come si sa, anche per le pressanti esigenze familiari cui doveva ottemperare.

«Dordogna» che, grazie all'invenzione di Marconi, riesce a salvare i naufraghi del piroscafo su cui è imbarcato (*Il naufragio della «Dordogna»*, n. 169); o il capitano dell'«Holland» il quale distrugge coi suoi siluri il mostruoso calamaro che insidia le barche dei pescatori lungo le coste della Cornovaglia (*Negli abissi dell'oceano*, n. 161); o il capitano della «Stella Filante», pioniere della navigazione aerea che guida la sua meravigliosa macchina al di sopra delle città americane e degli oceani⁹ (*La «Stella Filante»*, n. 173); o i due scienziati brasiliani Souza a Carvalho che partono alla conquista dello spazio (*Alla conquista della luna*, n. 193); e perfino lo scienziato pazzo che, in pallone, si libera di ogni zavorra per poter librarsi anch'egli, come penserebbe, nel mondo lunare (*Un dramma in aria*, n. 157).

Il tema del viaggio, con la traversata degli oceani e dei continenti e i drammi a questo connessi (naufragi, affondamenti, lotta coi nemici, con le belve o con gli elementi), e il superamento degli ostacoli che vi si frappongono, fanno parte, come si sa, del codice dell'avventura, del canone del racconto drammatico e a *suspence*. E lo schema si ripresenta costante, pur se sempre variato in Salgari, come nei racconti di cacce, altro *topos* della narrativa di avventure e di Salgari stesso. Caccia alle balene (per esempio nel racconto n. 118 ricordato) ai lupi, agli orsi, alle morse nelle terre artiche (come nel trittico di racconti che hanno a protagonista Roskoff, «un ostiako di statura quasi gigantesca, forte come un orso, con certe braccia che avrebbero arrestato un toro», cfr. *I cacciatori di lupi*, n. 91; *Un'avventura in Siberia*, n. 83, *Fra i ghiacci del Polo Artico*, n. 87). E se ne potrebbero ricordare molteplici altri: *Una caccia sul Maroni*, n. 192, per esempio, o *Una bufera di polvere*, n. 213, dove si tratta di caccia ai *batitu*, fitti stormi di volatili della *pampa* argentina. Caccia al bisonte nelle praterie (*Il bisonte nero*, n. 159); al gorilla (*Il fanciullo rapito*, n. 136; *L'uomo dei boschi*, n. 177); alla tigre, naturalmente (*Un'avventura nel Gange*, n. 75); quando non è, addirittura, in forma rovesciata, caccia all'uomo da parte degli indiani (*Il piccolo esploratore*, n. 100, *Fra gli indiani*, n. 71) o degli squali nei confronti di marinai superstiti (*Le tigri del mare*, n. 153).

Una forma perenne di lotta per la sopravvivenza e il predominio, consona al canone dell'avventura, ma che risponde anche a quella linea dinamica e di movimento, vitalistica e di conquista cui si accennava, che sembra essere l'essenza più reale del secolo XIX e del primo Novecento.

⁹ «Con la velocità di un treno diretto», come dice. Il massimo che, a quell'età, potesse immaginare il nostro, pur fantasioso, Salgari.

E va sottolineata ancora quella condizione elementare di lotta primigenia in cui anche gli elementi, appunto, oltre che gli uomini, sono protagonisti: l'aria, come nei racconti delle macchine volanti che si sono ricordati, ma anche per le bufere, gli uragani, i venti che attraversano questi racconti. L'acqua, come i mari e gli oceani in cui si svolgono tante di queste vicende. La terra, ma anche il sottosuolo, come, per esempio, in *Nel regno delle tenebre*, n. 151, vicenda drammatica di minatori nella Scozia. Il fuoco, come, per esempio, in *L'isola di Fuoco*, n. 204; *La pioggia di fuoco*, n. 245, ecc.

La 'elementarità' di Emilio Salgari, intesa come qualità positiva di semplificazione ed essenzialità di comunicazione e di ingegno, può essere ascritta in parte anche a questa tematica primitiva e 'totalizzante', assolutamente coinvolgente e a tutti i livelli di stratificazione comprensibile, che da questo può derivare.

Un accenno a certe costanti stilistiche va solo indicato.

Salgari è un maestro nella concatenazione di sequenze ed episodi che non lasciano al lettore il tempo di distrarsi e ne incatenano l'attenzione e la fantasia. Non c'è lo spazio qui per esaminare le costanti stilistiche della sua scrittura; e del resto un'analisi è stata tentata da me stesso nell'introduzione del secondo volume¹⁰. Basta solo ricordare che nell'uso della subordinazione, del gerundio narrativo o causale, delle concessive, di stilemi tipici ricorrenti, di un'aggettivazione portata al grado massimo di significazione e intensa, pur se sempre controllata, egli si mostra scrittore di inconfondibile stile, («piccolo grande stile» come gli è stato riconosciuto, già negli anni ottanta, da un autorevolissimo lettore quale Claudio Magris); il che ne fa un formidabile piccolo retore, un inequivocabile maestro del racconto avventuroso e un autore da non obli-
terare fra i 'classici' della nostra letteratura¹¹.

¹⁰ Cfr. *Come scriveva il «Capitano»: fasti e decoro dello stile di Emilio Salgari*, in *Racconti*, cit., vol. II, pp. V-XXIV.

¹¹ A conferma della intramontabile fortuna dell'opera di Salgari giunge ora la notizia della voluminosa edizione di alcuni *Romanzi di giungla e di mare*, Torino, Einaudi, nonché del volume *Mompracem*, storie scritte nel nome di Sandokan da vari scrittori (Brizzi, Nove, Ammaniti, Ballestra, Ferrero, Bevilacqua, Manfredi, Marcoaldi), Milano, Mondadori. Ancora più recente è la riedizione economica, ma con eleganti copertine e illustrazioni d'epoca, nella collana: *Emilio Salgari. L'opera completa*, a cura di L. Del Sette e C. Gallo, con la collaborazione di C. Lombardo, Milano, Fabbri Editori, 2002.

Elenco dei racconti pubblicati nella «Bibliotechina Aurea» Biondo

- n. 64. *Lo schiavo*
- n. 67. *Sulla Costa d'Oro*
- n. 69. *Un eroe del mare*
- n. 71. *Fra gli indiani*
- n. 75. *Un'avventura nel Gange*
- n. 76. *Sperduta fra le solitudini dell'Amazzonia*
- n. 79. *I Robinson*
- n. 82. *Nelle foreste vergini*
- n. 83. *Un'avventura in Siberia*
- n. 87. *Fra i ghiacci del polo Artico*
- n. 91. *I cacciatori di lupi*
- n. 100. *Il piccolo esploratore*
- n. 102. *Il corsaro del Fiume Rosso*
- n. 104. *L'Aquila Bianca*
- n. 106. *Lo stregone della palude nera*
- n. 108. *Un dramma nel deserto*
- n. 110. *Il deserto di ghiaccio*
- n. 112. *la perla nera*
- n. 114. *Il vampiro della foresta*
- n. 116. *L'isola delle scimmie*
- n. 118. *Il baleniere*
- n. 120. *Nel paese dell'oro*
- n. 122. *I naufragatori del Canada*
- n. 126. *Le valanghe degli Urali*
- n. 128. *Il re degli antropofaghi*
- n. 130. *Nel paese dei diamanti*
- n. 132. *Nella pampa argentina*
- n. 136. *Il fanciullo rapito*
- n. 138. *Perduti fra i ghiacci del Polo*
- n. 140. *Il vascello fantasma*
- n. 151. *Nel regno delle tenebre*
- n. 153. *Le tigri del mare*
- n. 155. *Il negriero*
- n. 157. *Un dramma in aria*
- n. 159. *Il bisonte nero*
- n. 161. *Negli abissi dell'oceano*
- n. 163. *Lo schiavo della Somalia*
- n. 165. *I pescatori di merluzzi*

- n. 167. *La corriera della California*
- n. 169. *Il naufragio della «Dordogna»*
- n. 171. *Il ponte maledetto*
- n. 173. *La «Stella Filante»*
- n. 175. *Il boa delle caverne*
- n. 177. *L'uomo dei boschi*
- n. 179. *Nel paese degli Zulù*
- n. 181. *La «Stella del Sud»*
- n. 183. *Il piccolo guerriero del Transvaal*
- n. 186. *Il re dei re*
- n. 189. *La capitana della «Colombia»*
- n. 192. *Una caccia sul Maronì*
- n. 195. *Alla conquista della luna*
- n. 198. *Il paria del Guzerate*
- n. 201. *Il faro di Dhoriol*
- n. 204. *L'isola di Fuoco*
- n. 207. *Un dramma in Persia*
- n. 210. *L'eroe di Karthum*
- n. 213. *Una bufera di polvere*
- n. 216. *La stella degli Afridi*
- n. 219. *Gli schiavi gialli*
- n. 222. *Il cimitero galleggiante*
- n. 225. *La pantera nera*
- n. 228. *Il re di Tikuno*
- n. 237. *Un eroe persiano*
- n. 241. *Il naufragio dell'«Hansa»*
- n. 245. *La pioggia di fuoco*
- n. 249. *L'isola del Diavolo*
- n. 251. *I pirati del Riff*

Anna Barsotti

Il nodo Praga-Pirandello

1. «Che è che non è, due miracoli in quindici giorni!», scrive Marco Ramperti su «L'Ambrosiano», il 10 aprile 1928:

Marco Praga che scioglie un inno alla *Nuova Colonia* di Luigi Pirandello; Luigi Pirandello che fa recitare dalla propria compagnia, premettendo un discorsino encomiastico dalla ribalta, le *Vergini* di Marco Praga... Chi l'avrebbe mai detto? Certo è naturale che i due scrittori, uomini educati e coetanei, si scambino delle cortesie. Però come spiegare, sul piano dell'arte, un'intesa di spiriti sì differenti? Confesso che mi ha stupito meno, di questi giorni, l'avvenuta riconciliazione fra Greci e Turchi¹.

E, certo, lo stupore del critico pare confermato dalla dichiarazione dello stesso Praga, che con la penna del suo «doppio» Emmepì scriveva (ancora nel 1923) di sentirsi «per gusti, per predilezioni, e nella visione dell'arte teatrale [...] le mille miglia lontano dall'arte pirandelliana»².

Tuttavia c'è una linea Praga-Pirandello, magari così oscillante e contorta da aggrovigliarsi in un nodo che il secondo dovrà tagliare, invece di sciogliere. Un filo che non collega soltanto l'«arte teatrale» dei due autori, ma che attraversa la storia del nostro teatro dall'ultimo ventennio dell'Ottocento fino al primo trentennio del Novecento. Storia del teatro anche come «fenomenologie e strutture», organizzazione ed economia dello spettacolo: dal momento che Marco Praga incide su di essa non tanto come drammaturgo (1886-1915), quanto come dirigente della Società Italiana degli Autori (1896-1911), direttore artistico della Compagnia stabile del Teatro Manzoni di Milano (1912-17), presidente anco-

¹ Citato in A. d'Amico, A. Tinterri, *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 226.

² Emmepì, *Un monito a Dina Galli. Caterina II e i misteri dell'importazione. Luigi Pirandello a Parigi*, 6 maggio 1923; ora in M. Praga, *Cronache Teatrali (1919-1928)*, 10 voll., Milano, Treves, 1920-29, [sigla CT] 1923, pp. 103-104.

ra della S.I.A. (1916-19), infine come critico teatrale della prestigiosa «L'Illustrazione Italiana» (1919-29).

Questo drammaturgo-ragioniere conserva la sua doppia personalità in tutti i campi in cui si impegna con piglio operoso e intenso, ma caratterizzato da uno spinoso decisionismo. Il drammaturgo resta al fondo della sua direzione della S.I.A., che anche per merito suo si trasforma da sodalizio in efficiente organizzazione, affinché il diritto d'autore (sancito per legge) si traducesse in prassi concreta; resta nella sua direzione artistica della Stabile milanese, quando egli affronta il mondo del teatro dal punto di vista del palcoscenico e degli attori, dei quali diffidava e con i quali aveva duramente lottato in nome della dignità (non solo economica) dell'autore, ma dei quali sapeva di non poter fare a meno. E, a maggior ragione, il drammaturgo si annida nell'ironico *Emmepi*, che dietro la maschera del «cronacajolo» (altro segno della sua permanente schizofrenia), «onestamente» recensendo le rappresentazioni cui assiste, non si perita di riscriverne i testi «a suo modo».

La sua gestione della S.I.A. non è certo pacifica, sia nella prima fase direttoriale che nella seconda presidenziale, in cui affianca il direttore (e amico) Sabatino Lopez. Egli lotta non solo contro capocomici come Ermete Zacconi³, ma anche contro quel Re Riccardi⁴, importatore soprattutto di prodotti francesi, con cui ingaggia una partita senza esclusione di colpi, a sorti alterne, alla fine della quale sarà difficile distinguere vincitori e vinti. Praga non si limitava a difendere la drammaturgia nazionale dalle invasioni straniere, ma era convinto che la tutela e l'amministrazione della «proprietà letteraria» dovessero essere gestite da un unico ente, regolato istituzionalmente dall'interesse collettivo; invece Re Ric-

³ Alla fine del 1904, il grande attore e capocomico, di ritorno da una *tournée* in Sudafrica, si rifiutò di pagare i diritti d'autore per i lavori rappresentati laggiù, ovvero in paesi non aderenti alla Convenzione di Berna (1886) o non legati all'Italia da accordi riguardanti la tutela della proprietà letteraria. Alla delibera della S.I.A. (ispirata da Praga) che vietava i permessi di rappresentazione del repertorio societario ai capocomici che appunto si rifiutavano di pagare le percentuali dovute agli autori non tutelati, Zacconi reagì con una lettera pubblicata nel «Piccolo Faust» (30 novembre 1904) in cui chiamava a raccolta i capocomici italiani contro l'imposizione, dal momento che erano a carico del capocomico i rischi economici delle *tournées* all'estero. L'episodio si risolse comunque con un atto di sottomissione da parte di Zacconi.

⁴ Adolfo Re Riccardi (Torino 1859-Roma 1943), nobiluomo di origine partenopea, già ufficiale di cavalleria ma provvisto di uno straordinario fiuto per le questioni teatrali, incominciò ad acquistare dal 1894 commedie italiane e veri e propri stock di testi teatrali francesi, aprendo nel 1896 uno studio destinato a diventare un punto di riferimento imprescindibile per quanti si occupavano di teatro in quegli anni.

cardi sosteneva fermamente l'iniziativa privata e la libera economia di mercato. Di fatto, molti dei fenomeni di trasformazione della struttura teatrale italiana, tra l'inizio del Novecento e l'avvento del fascismo, appaiono legati all'interazione fra l'attività imprenditoriale di Adolfo Re Riccardi e l'operosità convinta di Marco Praga a favore dell'autore italiano; in quel gioco, estremamente mobile, di equilibri che coinvolge, ora a fianco dell'uno, ora a fianco dell'altro, i diversi protagonisti della scena di prosa: attori e capocomici, proprietari ed esercenti di teatro, importatori di repertori stranieri, agenti teatrali e stampa specializzata⁵.

In questo percorso si iscrivono i rapporti di diffidente o discontinua valutazione reciproca che legano Praga a Pirandello. La storia degli incontri fra il milanese e l'agrigentino, che meraviglia anche pensare coetanei, finisce appunto nel 1928, con la messinscena di *Le vergini* diretta da Pirandello «capocomico» (l'altro morirà suicida l'anno dopo), ma inizia nel 1915, quando Praga «capoburattinaio» della Compagnia del Teatro Manzoni rappresenta *Se non così...*, la prima commedia in lingua e in tre atti del quasi esordiente (nel teatro nazionale) Pirandello.

2. Nel mondo scenico degli anni Dieci, Pirandello è quasi un debuttante, preceduto da notevole fama e buon successo come autore di novelle e di romanzi. I «piccoli saggi di teatro», ai quali Lopez fa cenno in una lettera del 6 giugno 1914 (accomunando il destinatario «nelle sue più vive simpatie letterarie con Verga e De Roberto»⁶), sono *La morsa* e *Lumière di Sicilia* che Martoglio ha incluso nel programma 1910-1911 del suo Teatro Minimo a Roma; *Il dovere del medico*, che il Teatro per Tutti di Lucio d'Ambra e Achille Vitti ha messo in scena, sempre a Roma, nel luglio 1913; e *Cecè*, pubblicato sulla «Lettura» nell'ottobre dello stesso anno.

Inoltre, sino all'incontro con Ruggeri, lo scrittore ha col teatro un rapporto ambiguo, di fascinazione mista a diffidenza, che si manifesta in un malcelato risentimento verso l'attore, terzo incomodo «inovviabile», che rende più reale ma al tempo stesso «non vero» il personaggio, «intromettendosi con la propria personalità, con le proprie ambizioni di

⁵ Cfr. P.D. Giovanelli, *Prefazione a La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, 3 voll., Roma, Bulzoni, vol. I, pp. 9-22. L'opera della Giovanelli ha costituito la fonte primaria della nostra documentazione.

⁶ Lettera pubblicata da G. Lopez, *Caro Pirandello... Lettere di Sabatino Lopez e altri inediti d'archivio sugli esordi di Pirandello commediografo e sul mondo teatrale 1910-1930*, in «Ca' de Sass», n. 91, 1985, p. 2.

protagonismo e – *punctum dolens*, che cagiona duri litigi – di immediato successo e guadagno»⁷. C'è nell'atteggiamento del primo Pirandello, verso l'obbligatoria verifica della messinscena, qualcosa di quello di Praga: per il quale la recita «aveva qualcosa di cupo, di grottesco, era uno strappo che toglieva, snaturandola, l'opera dal suo creatore, un atto doloroso cui è destino sottostare ma (...) il meno possibile»⁸. Non a caso entrambi, prima Praga e poi Pirandello, diventano direttori artistici d'una propria compagnia, per evitare il più possibile i tradimenti della traduzione del testo sul palcoscenico.

Ad ogni modo Praga affronta il rischio di rappresentare Pirandello, destinandone l'opera alla prima stagione della sua seconda Compagnia del Teatro Manzoni. Questa comprendeva Irma Gramatica⁹ nel ruolo di «primattrice», affiancata, nel ruolo di «primattrice a vicenda», da Gianina Chiantoni, interprete di buon livello ma non una diva; «primattore» Ernesto Sabbatini, marito della Chiantoni e pronipote della Ristori, con una solida esperienza sulle spalle. Il direttore artistico mette in scena, nello stesso mese di aprile del 1915, la sua ultima commedia, *Il divorzio* (in due atti) e, appunto, *Se non così* di Pirandello (divenuta poi *La ragione degli altri*). Ma l'abbinamento non deve stupire: le due «commedie nuove» hanno in comune una protagonista femminile, la tematica della maternità, e l'impianto retrospettivo.

È soprattutto nella rappresentazione della donna che s'approfondisce l'analisi della trasgressione familiare nella drammaturgia praghiana¹⁰. L'ossessione tematica adulterina rivela l'inquietudine morale di questo moralista intransigente ma sensibile, che proprio nel matrimonio scorge una permanente contraddizione fra l'apparire e l'essere; perciò la «commedia» o il «dramma dell'adulterio» nel suo teatro non si esaurisce

⁷ Ivi, p. 9. Cfr. anche F. Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990.

⁸ G. Lopez, *1896-1919: la Società si fa le ossa*, in AA.VV., *SIAE. Settantacinque anni di attività*, Roma, Pubblicazioni SIAE, 1957, p. 72.

⁹ L'attrice firmò un regolare contratto dopo un difficile periodo riposo, a causa di una grave malattia. Aveva consacrato la sua fama di interprete con l'entrata nella compagnia Talli-Gramatica-Calabresi (1900-1906: *Come le foglie* di Giacosa, *La moglie ideale* di Praga, *Sperduti nel buio* di Bracco, *Dal tuo al mio* di Verga, *La figlia di Iorio* di d'Annunzio; *Casa di bambola* di Ibsen) e più tardi lavorando a fianco di Flavio Andò. Sulla sua scelta come primattrice della Stabile influirono probabilmente: l'esperienza all'interno di una compagnia «di complesso»; il suo repertorio di interprete; il suo stile di recitazione da alcuni assimilato a quello della Duse.

¹⁰ Cfr. A. Barsotti, *Praga drammaturgo: tre casi di solitudine femminile*, in «Italianistica», XVII (1988), n. 2, pp. 257-277.

in una casistica di storie di corna, bensì riflette l'appassionata o ironica crisi di un borghese che, analizzando tutte le possibili varianti dell'infrazione al codice familiare, scopre con sempre maggiore amarezza nella «verità» non più celabile d'un istituto in disfacimento i fattori o i sintomi della crisi della società. Naturalmente Praga non arriva a dirlo, altrimenti sarebbe stato Pirandello; la sua è una «nevrosi rientrata», anche se tematiche come quella di *La moglie ideale* (1890), in cui la protagonista gestisce con lucida strategia il doppio ruolo di brava moglie e di appassionata amante, o di *La crisi* (già novecentesca), dove il marito tradito sa ma non vuole sapere, per paura di perdere la donna che ama, sembrano anticipare problematiche pirandelliane.

3. Il pubblico milanese del Teatro Manzoni contestò duramente la messinscena di *Il divorzio*¹¹, con cui Praga si congeda dalle scene come drammaturgo militante. Secondo Simoni, il punto di vista sulla questione del titolo era originale (l'autore avrebbe sollevato un «problema di psicologia dell'infanzia»); ma il caso scelto per dimostrare la «tesi» aveva bisogno di troppi elementi condizionali ed artificiosi, e ne riduceva la «potenza emotiva». Se il primo atto presentava uno svolgimento semplice e serrato nel delineare con «finezza» una figura femminile di grande sensibilità, il secondo era viziato dall'eccessiva insistenza sulla condanna del divorzio, pronunciata con toni polemicici che esulavano dall'azione dei personaggi in scena. Dunque «per la forma si lamenta una certa immobilità nei due atti e una certa identità formale nei due finali. La commedia si riduce ad un dibattito: il dibattito oscilla tra il pianto e la tesi. Non c'è un cuore contro un cuore, ma un cuore contro un ragionamento»:

Quando questo ragionamento è più bello, sopprime i due antagonisti [...] La sua vera bellezza è dunque una bellezza fredda. Dove invece c'è calore di vita, non c'è novità né progresso di idee¹².

Insomma, anche *Il divorzio* (come già *La porta chiusa*) è un dramma statico, per l'impianto retrospettivo e perché offre troppo spazio al dibattito di «un cuore contro un ragionamento». Cuore di *madre* (Emilia-Irma Gramatica) contro il ragionamento d'un padre (Edomondo-Erne-

¹¹ *Il divorzio* (dr. 2 atti, rappr. 7 aprile 1915, Teatro Manzoni di Milano, Cp. Stabile diretta da Marco Praga: Irma Gramatica, Ernesto Sabbatini, Camillo Pilotto).

¹² R. Simoni, «*Il divorzio*» di Marco Praga, in «Corriere della Sera», 8 aprile 1915; ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica (1911-1952)*, 5 voll., Torino, Ilte, 1951-1960, vol. I, p. 178.

sto Sabbatini). È lo stesso procedimento adottato da Praga nella successiva messinscena di *Se non così* di Pirandello, che dispiacque anch'essa, sebbene non nella stessa misura, al pubblico e alla critica milanesi.

Accettando di rappresentare la prima commedia in lingua del siciliano, fino allora rifiutato dalle compagnie primarie, il direttore s'era esposto ad un rischio artistico ed economico (come risulta dal carteggio Praga-Lopez-Pirandello del giugno 1914). La Compagnia Drammatica del Teatro Manzoni mette in scena, in prima assoluta, *Se non così* il 19 aprile 1915, con questa distribuzione delle parti: Irma Gramatica (Elena Orgera), Giannina Chiantoni (Livia Arciani), Ernesto Sabbatini (Leonardo Arciani), Camillo Pilotto (Guglielmo Groa). La prima recita lascia freddo se non ostile il pubblico: «una chiamata dopo il primo atto, due dopo il secondo, tre contrastate dopo il terzo»¹³. Anche la critica rimprovera all'autore di avere «sdegnato gli effetti» che uno più esperto di lui avrebbe certamente ricavato dalla situazione. «A tutto il discorso mancano il piglio e l'accento teatrale», scrive Simoni sul «Corriere della Sera», addebitando al testo di comprimere «parole scarne entro tre atti scarni». Il rispetto per il narratore non salva il giudizio sul commediografo: «Ma non bisogna dimenticare che questa commedia è di Luigi Pirandello, uno dei nostri scrittori più originali, uno dei più acuti e vivi creatori di tipi. E per quanto sbagliata, grigia, ha infatti più di un segno del nobile ingegno che l'ha creata»¹⁴. Alla prima sera si erano incassate 1.356 lire e rotti; la sera dopo – complice (come si è visto) la critica – il *bordereau* segnava 336. Non ci fu una terza rappresentazione, «non ostante l'autore si fosse messo di buona lena a rimpolpare e vivacizzare i tre atti»¹⁵.

Il direttore artistico era stato attratto dal tema della «maternità»: la vicenda del figlio adulterino, nato da un rapporto ormai concluso, era

¹³ G. Lopez, *Caro Pirandello...*, cit., p. 17.

¹⁴ R. Simoni, «*Se non così*» di Luigi Pirandello, «Corriere della Sera», 20 aprile 1915; ora in *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. I, p. 190. Citato anche da G. Lopez, *Caro Pirandello...*, cit., p. 17.

¹⁵ G. Lopez, *Caro Pirandello...*, cit., p. 34. Secondo quanto riportato da A. d'Amico nella *Notizia* premessa a L. Pirandello, *La ragione degli altri* (in *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1986, vol. I) l'autore ricavò dalle sue due recite di *Se non così* dell'aprile 1915 neppure un terzo dell'anticipo (321 lire e 60 centesimi). Il prestito verrà estinto alla fine del 1916 con i proventi degli incassi di Musco. Cfr. AA.VV., *Angelo Musco e il teatro del suo tempo*, a cura di E. Zappulla, Catania, Maimone, 1991. Tutti i documenti e le notizie relative al dramma sono rintracciabili nella fondamentale edizione delle *Maschere nude* curata da d'Amico.

rintracciabile in altri due lavori rappresentati al Teatro Manzoni (oltre a *La porta chiusa* dello stesso Praga, *L'ombra* di Niccodemi)¹⁶. Quel motivo trovava rispondeenze autobiografiche nel drammaturgo-direttore; il cui unico legame stabile fu quello con la madre, insieme alla quale visse fino alla morte di lei. D'altra parte *Se non così* appare ancora legato «a quella commedia borghese da cui pure prende le distanze attraverso una sorta di naturalismo acre e ruvido»¹⁷. Quanto alla distribuzione delle parti, Praga ne spiega le «ragioni» in una lettera scritta a Pirandello nel corso delle prove:

[...] ò data la parte di Elena Orgera ad Irma Gramatica, e a Giannina Chiantoni quella della moglie. Sono convinto che sia meglio così. A parte il fatto che l'Irma gradiva di aver l'Elena (ed è un'attrice che è bene accontentare quando si può, perché allora dà tutto quanto può dare! – cioè moltissimo) mi sono persuaso che il personaggio di Elena è il più difficile da interpretare fra i due: ed à il finale della commedia; ciò vuol dire assai¹⁸.

Può apparire paradossale che proprio il difensore ad oltranza dei «diritti» (non solo economici) degli «autori», salito sul palco anche per garantire il rispetto dei loro testi nella costruzione materiale dello spettacolo, e che invita Pirandello ad assistere alle ultime prove perché «l'autore vede ciò che gli altri non vedono»¹⁹, qui imponga il punto di vista del «metteur en scène» (come si autodefinisce). Ma Praga è solo apparentemente un esecutore; appellandosi alle ragioni del teatro – la parte più fatta di Livia, i «pericoli» nascosti nel 3° atto, in quello «stile» così «succinto» e sospeso che implica «sforzi» da parte del pubblico pigro – egli dà una propria interpretazione al testo nel trasporlo sulla scena. Un'interpretazione opposta a quella dichiarata da Pirandello, perché Praga legge *Se non così*... (anche il titolo è sospeso) come il dramma d'una *tremenda rinuncia* della madre alla figlia. Lettura confermata, evidentemente, dalla rappresentazione, se ancora Simoni scriveva alla prima: «Nella commedia di Pirandello [...] si va verso uno strazio di

¹⁶ L. Lapini, «La ragione degli altri» di Massimo Castri, in «Il Castello di Elsinore», X, n. 30, p. 118.

¹⁷ G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, p. 187.

¹⁸ Lettera datata 29 marzo 1915, conservata come le altre del carteggio Praga-Pirandello presso gli Eredi Stefano Pirandello, riportata da A. d'Amico nella *Notizia* premissa a L. Pirandello, *La ragione degli altri*, in *Maschere nude*, cit., vol. I, p. 146.

¹⁹ *Ibidem*.

madre, unicamente per poter rappresentare questo strazio di madre. La commedia abolisce tutto quello che non è l'angoscia materna di Elena»²⁰.

Nella lettera aperta alla «sua» protagonista «Livia Arciani» (premessata all'edizione in volume del dramma nel 1917) Pirandello avrebbe attribuito il debutto fallimentare dell'opera all'errata distribuzione delle parti femminili. Per motivi di «ruolo» e di «carrettella» s'era privilegiata la parte della «madre» depredata della figlia, affidandola alla «prima attrice» Irma Gramatica; invece la protagonista era appunto «la donna che con la forza feroce e disperata della ragione»²¹ combatte la sua battaglia di moglie tradita e sterile. La messinscena praghiana aveva esposto il quadro «sottosopra»: l'autore si era lamentato anche con Talli, proponendogli di rappresentare *Se non così* nel 1917, subito dopo il miracoloso successo di *Così è (se vi pare)*.

D'altra parte, la questione stessa del «capovolgimento» del testo è più complessa di quanto sia apparsa, allora, ai protagonisti di questa vicenda (Praga, Pirandello, e la primattrice che pretese la parte della madre), e di quanto appaia, ancor oggi, ai critici. È vero che per Praga si tratta del tema antagonistico della *maternità derubata*, e per Pirandello si tratta di quello della *maternità sterile*; com'è vero che nella tradizione attorica dei ruoli, ancora in vigore nei primi decenni del Novecento, «la prima attrice aveva diritto di prima scelta sui personaggi»²². Tuttavia proprio Praga, durante il suo capocomicato, aveva inteso rendere più elastico il sistema dei ruoli allo scopo di realizzare una «compagnia di complesso», basata sull'affiatamento dei diversi elementi e sull'armonizzazione delle qualità dei singoli. Non pensava che fosse opportuno abolire del tutto quei «ruoli» (che esistono – per lui – anche nella vita reale) ma che occorresse abolire «l'esclusivismo nei ruoli, in modo da poter distribuire le parti in ogni lavoro secondo i criteri migliori d'arte, usufruendo delle diverse attitudini degli attori, mettendo a profitto le speciali qualità di ognuno, senza seguire i vecchi metodi e senza soggiacere alle tradizioni decrepite»²³. Non a caso, aveva affiancato (nella sua se-

²⁰ R. Simoni, «*Se non così*» di Luigi Pirandello, in «Corriere della Sera», 20 aprile 1915; ora in *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. I, p. 190.

²¹ L. Lapini, «*La ragione degli altri*» di Massimo Castri, cit., p. 118.

²² R. Alonge, «*La ragione degli altri*»: un insolito triangolo, nel programma di sala pubblicato a cura Teatro Stabile dell'Umbria, per la nuova edizione scenica di *La ragione degli altri* (1996-97), regia di M. Castri, scene e costumi di M. Balò, Perugia, 1998, p. 5.

²³ –, *Una compagnia drammatica che non si farà. Colloquio con Marco Praga*, in «Corriere della Sera», 9 dicembre 1906.

conda Compagnia) alla Gramatica la Chiantoni, nel ruolo di «primadonna a vicenda». Anche rappresentando il dramma di Pirandello, egli s'era convinto forse *dopo* la scelta della Gramatica a darle la parte della madre, ma anche perché, effettivamente, gli pareva più «difficile» («La rinuncia di Elena può parer disumana») e per il fatto stesso che «aveva il finale».

La questione del «finale» non rientra soltanto nelle regole non scritte ma indiscusse del fare teatro, per cui «il protagonista non può non avere a sua disposizione il finale dell'opera, per poter infiammare il pubblico con l'ultima e decisiva immagine di sé»²⁴. Di fatto, Pirandello aveva scritto un dramma in cui è protagonista la moglie sterile e lucidamente predatrice, ma aveva costruito il finale per l'amante (epperò madre). Dopo che il maschio (istigato dalla moglie) le ha letteralmente rubato la bambina:

[Elena] rientra col cappellino di Dinuccia in mano, vede la stanza vuota: non grida; comprende; poi corre alla finestra e vi si trattiene a lungo a guardare, a guardare; alla fine se ne ritrae muta, come insensata; mira con gli occhi attoniti, vani, la campagna della bimba stesa sul tavolino; s'accorge s'aver in mano il cappellino della bimba, lo contempla e rompe in singhiozzi disperati²⁵.

Il tema che unisce *Il divorzio* a *Se non così* nel 1915 è indubbiamente quello della «maternità». La commedia di Praga finisce con l'addio straziante della madre al proprio bambino (alla quale non è concesso neppure di essere riconosciuta come tale). La commedia di Pirandello finisce (e su quella fine si appunta naturalmente l'interpretazione praghiana) con la sottrazione della bambina alla madre naturale, da parte del padre e della moglie sterile. Considerata la costruzione del testo pirandelliano, di *questo* testo, Praga non avrebbe potuto che leggerlo come l'ha letto. Del resto la commedia avrebbe incontrato – anche dopo – molti problemi di rappresentazione: né Talli, né Ruggeri, né Emma Gramatica (temperamento più audace della sorella Irma) la riportarono in scena con le parti capovolte.

La Compagnia Carini-Gentili rappresentò il dramma col nuovo titolo *La ragione degli altri*, il 16 dicembre 1919, e con la primattrice nella parte di Livia, ma l'attenzione si spostò su Carini e lo spettacolo finì, co-

²⁴ R. Alonge, «*La ragione degli altri*: un insolito triangolo», cit., p. 5.

²⁵ L. Pirandello, *La ragione degli altri*, in *Maschere nude*, cit., vol. I, did., atto III, p. 232.

munque, con esito contrastato. Né ebbe esito migliore l'edizione 1927-28, l'ultima vivente Pirandello, per la regia di Guido Salvini e con Marta Abba nella parte di Livia. Seppure Praga (per ragioni soggettive) aveva fatto in modo che il lavoro apparisse «agli ascoltatori come un quadro sottosopra, poste in ombra le parti dove doveva essere concentrata la luce, e viceversa», il quadro era oggettivamente capovolto, Pirandello l'aveva disegnato così!

D'altra parte, la prima messinscena di *Se non così...* fa emergere l'ambiguo rapporto che lega il milanese al siciliano. È vero che per Praga i maggiori «pericoli» del testo pirandelliano si condensavano nello stile dialogico arido e asciutto, nella struttura scheletrica e scarna rispetto ai canoni drammaturgici fine-ottocenteschi; tuttavia Talli, nel respingere l'opera nel 1917, la criticava proprio per quegli aspetti che Simoni aveva criticato in *Il divorzio* praghiano. *Se non così...* gli appariva guastato da quel lungo antefatto che «non vive, si racconta»; e pur apprezzando come unico atto vitale l'ultimo, in particolare quella scena fra Livia ed Elena (che era sembrata la più «pericolosa» a Praga), ne evidenziava con una concessiva («sebbene») le «ripetizioni ostinate» e gli «attorcimenti dialettici acuti fino allo spasimo»²⁶.

4. Negli anni successivi – dal 1918 al 1921 – il percorso degli incontri fra Praga e Pirandello continua ad apparire come una serie di scontri, che non riguardano soltanto la visione dell' «arte teatrale» dei due personaggi, quanto piuttosto la loro partecipazione ai fenomeni dell'organizzazione dello spettacolo. Due episodi cruciali riguardano la loro comune (ma contrastante) partecipazione alla Società Italiana degli Autori. Sia nel 1918 che nel 1919 l'iniziativa (non solo) dell'agrigentino rischia di mettere in crisi la *leadership* praghiana: dapprima attraverso la polemica dei soci romani, capitanati da Pirandello e da Martoglio, contro la «riduzione delle tariffe» concessa ai capocomici per farseli «alleati» (nel tentativo di unificare la tutela del repertorio); poi nella «guerra guerreggiata» contro alcuni esponenti della «vecchia guardia» (fra i quali naturalmente Praga) da parte dello stesso gruppo romano, che comprendeva autori della nuova generazione. Eppure, neanche in queste lotte di potere, le posizioni risultano così nettamente contrapposte come potrebbe, a prima vista, sembrare.

Nel 1918, finita l'esperienza capocomicale, Praga era ritornato alla guida della Società come Presidente. Qui si ritrova a combattere (come

²⁶ Citato da A. d'Amico, *Notizia*, cit., p. 153.

nel periodo del directorato) contro i *trust*: ora il Consorzio Suvini-Zerboni-Paradossi-Chiarella, ancor più che l'Istituto Teatrale Italiano di Luca Cortese (personaggio che Praga considera pazzo e megalomane, ma in definitiva innocuo)²⁷. Il *casus belli* nasce dall'arresto e dall'incarcerazione di Adolfo Re Riccardi nel 1918, per cui la S.I.A. cerca di «giocare d'anticipo» nei confronti del Consorzio dei proprietari di teatro, allo scopo d'aggiudicarsi il «patrimonio» di testi, quasi tutto straniero, dell'impresario torinese²⁸. Nella seduta del 25 febbraio dello stesso anno, il Consiglio Direttivo della Società approva una delibera d'ispirazione chiaramente praghiana (neppure nel primo periodo della sua gestione egli aveva disdegnato l'arma del «boicottaggio»). A partire dal 1° maggio del 1918, la Direzione avrebbe rilasciato i permessi di rappresentazione del repertorio tutelato solo a quei capocomici che si fossero impegnati a rappresentare esclusivamente tale repertorio, vietato invece ai capocomici che avessero accettato produzioni italiane e straniere di autori non iscritti al sodalizio. Ma il Direttore è ora Lopez, che per fare accettare il sacrificio ai capocomici, induce la Commissione d'Arte Drammatica a stabilire una riduzione delle tariffe²⁹.

A questo punto entrano in scena Pirandello e Martoglio, scagliandosi contro Lopez sia per la questione della riduzione delle tariffe, sia per quella dell'acquisto del repertorio straniero. I romani accusano pubblicamente il Direttore e l'intera Commissione d'avere agito «contro la volontà della maggioranza dei soci, per favoritismo verso gli attori e lesivamente per la dignità degli autori italiani»³⁰. Di qui l'apertura della prima

²⁷ L'avventura del Cortese fu interrotta bruscamente dall'arresto a Milano, il 27 aprile 1917, per il reato di truffa continuata a danno di banche, istituti di credito e privati, dal successivo processo e dalla dura condanna.

²⁸ All'inizio del febbraio 1918 Re Riccardi fu arrestato con l'accusa di intelligenza con il nemico, per il suo presunto coinvolgimento nell'*affaire* Caillaux. In attesa del processo, celebrato nel dicembre 1918 e che avrebbe scagionato l'impresario torinese (nel maggio 1920), egli trascorse l'intero 1918 nel carcere romano di Regina Coeli. Era impossibilitato a gestire i suoi affari e il suo repertorio; si prospettò quindi l'occasione di aggiudicarsi il «ghiotto boccone» sia per la Società Italiana degli Autori sia per il Consorzio dei proprietari di teatro.

²⁹ L'Associazione dei Capocomici aveva chiesto una riduzione delle tariffe in modo da parificarle a quelle più vantaggiose praticate da tempo da Re Riccardi; le concessioni accordate dalla Commissione d'Arte drammatica portavano in realtà le tariffe ad un livello più alto rispetto alle condizioni applicate da Re Riccardi.

³⁰ Cfr. *Carteggio Marco Praga-Sabatino Lopez (1889-1923)*, a cura di G. Lopez, in «Il Dramma», XXXIV (1958), n. 267, p. 85. Particolarmente duri contro il Direttore della Società furono gli articoli apparsi su due quotidiani romani, «L'Idea Nazionale» del 26 luglio

crisi – all'interno della Società degli Autori – che rischierà di portare alla scissione del gruppo romano «frondista», e che si aggrava nel settembre del 1918, con le dimissioni di Lopez provocate della pesantezza degli attacchi. Non solo, ma in questo clima d'aspre polemiche rischia di restare coinvolto il rapporto di collaborazione e di ventennale amicizia fra Lopez e Praga, i due «vertici» della Società.

Il disaccordo fra i due riassume posizioni, anche in passato, differenti. Il primo punto riguarda la considerazione degli attori: Praga era convinto della superiorità dell'autore, «creatore» dell'opera teatrale, sull'attore che (tranne significative eccezioni) si limitava ad «eseguire». Continua a mostrare un atteggiamento «altero» nei riguardi degli interpreti, della cui affidabilità (anche dopo l'esperienza della Stabile) dubita fortemente. A proposito delle «tariffe» egli, pur dichiarando di non respingere le richieste dei capocomici, riteneva necessario presentare delle controproposte. Occorreva mostrarsi meno arrendevoli: gli riusciva molto difficile «far marcia indietro» per andare incontro a coloro che erano stati, molto spesso, i suoi «avversari». Quindi, sulla questione specifica, Praga era più vicino alle posizioni di Pirandello e di Martoglio, anche se, per correttezza nei confronti di Lopez, cercava di non far pesare troppo la propria opinione.

Invece Lopez era meglio disposto nei confronti dei «comici», non solo perché li considera *coautori*³¹, ma anche per esigenze professionali:

sono amico dei comici perché nonostante gli enormi loro difetti mi piace la loro genialità e capisco nella loro vita zingaresca e fuori legge molte manchevolezze: non le giustifico ma le capisco. Questo come persona. Come direttore, siccome sono i nostri clienti, sono quelli che – bene o male – ci danno da vivere, li tratto bene, cioè cerco di urtarli il meno che posso; ma così servo gli autori³².

1918 e «il Messaggero della Domenica» del 20 agosto 1920, con le firme di Pirandello e di Martoglio, i quali accusarono Lopez sia sul piano professionale sia su quello personale. Gli stessi rapporti di «familiarità» con gli attori l'avrebbero condotto fino alla «disponibilità» a svendere i suoi lavori pur di vedersi rappresentato.

³¹ «La Duse, la Gramatica, la Galli, Zacconi, Ruggeri, Falconi... coi consigli, coi dubbi espressi alle prove, coi tagli suggeriti, con un'esitanza o una rapida mossa improvvisata o impreveduta sono diventati collaboratori anche per il testo. *Coautori*, diciamo» (S. Lopez, *S'io rinascessi*, Milano, Mondadori, 1949; citato da G. Lopez, *1896-1919. La Società si fa le ossa*, in *S.I.A.E. Settantacinque anni di attività*, cit., p. 72).

³² Risale a questo periodo una coppia di lettere alle quali ciascuno dei due dirigenti attribuiva carattere di documento ufficiale. Cfr. *Carteggio Marco Praga-Sabatino Lopez*, cit., p. 87.

Quindi i soci romani – a partire da Pirandello – non si erano limitati ad attaccare questa sua disponibilità nei confronti degli interpreti, ma gli avevano contrapposto addirittura l'intransigenza e la fierezza del direttorato praghiano.

Sul secondo punto della discussione fra Praga e Lopez le parti, però, si rovesciano. Per i romani – «giovani» ancora capeggiati da Pirandello e Martoglio – la Società degli Autori avrebbe dovuto condurre una politica di «privilegio» nei confronti della nostra produzione; non vedevano, dunque, di buon occhio l'acquisto di un consistente repertorio straniero, l'«eredità Re Riccardi», e stavano pensando di costituire una propria società con spiccate (ma non chiassose) tendenze nazionalistiche. In tal caso Lopez invita Praga a non assumere posizioni intransigenti nei confronti del «gruppo». Infatti il Presidente riteneva che la S.I.A. dovesse essere principalmente, anche se non esclusivamente, un'agenzia; compiere «opera di italianità», ma con grande discrezione, quasi «di nasco»³³, appunto mirando ad ottenere l'esclusiva della tutela del repertorio. Considerava lesiva per la dignità dei nostri autori l'adozione di misure protezionistiche: sia attraverso accordi coi capocomici, sia con l'applicazione di tariffe differenziate per il repertorio straniero e per quello nazionale, sia con l'esclusione del repertorio Re Riccardi dalla S.I.A.³⁴ Era la Società Italiana degli Autori e non la Società degli Autori Italiani; sui quali iniziative del genere avrebbero gettato il ridicolo, e che dovevano piuttosto rendere «competitiva» la propria produzione. Con uno scatto d'orgoglio (non privo di buon senso) il Presidente afferma che la «sua» Società era diventata potente e rispettata tutelando *anche* il repertorio degli stranieri, che comunque sarebbe stato rappresentato in Italia, perché apprezzato dal pubblico; *quindi* bisognava tutelare un repertorio più vasto possibile, per avere la forza necessaria a proteggere gli interessi dei commediografi italiani nei confronti dei capocomici, ma «anche per evitare le imposizioni di robaccia straniera, per combatterle, per renderle impossibili»³⁵.

³³ Ivi, p. 83.

³⁴ A proposito della clausola inserita nel Patto d'Alleanza del 1909, afferma a posteriori: «Imporre ai Capocomici che un terzo delle rappresentazioni sia di commedie italiane? Mi ero lasciato indurre a mettere questa clausola nel Patto d'Alleanza; ma non saprei e non vorrei rimetterla oggi in un nuovo patto coi Capocomici. Il gran pubblico ci griderebbe – come ha già gridato –: scrivete delle buone commedie, idioti, e avrete il terzo e i due terzi delle recite, ma non imponete per patto ciò che il pubblico non vuole» (ivi, p. 84).

³⁵ Ivi, pp. 83-84.

In conclusione, Praga era sostanzialmente d'accordo con Pirandello e compagni quando si trattava della riduzione delle tariffe, ma in merito agli altri problemi prese nettamente le distanze dai romani; criticandone anche l'inutile pubblicità data ai «dissidi di bottega», che rischiavano di sminuire il prestigio della Società. Per quanto riguarda le dimissioni di Lopez, gli rispose esprimendogli la sua stima, ed invitandolo a sottoporre l'intera faccenda al giudizio del Consiglio Direttivo. Così fece Lopez nella seduta del 6 ottobre, presentando un memoriale come aveva fatto Martoglio (assente per ragioni di salute). Il Consiglio si pronunciò all'unanimità in suo favore, ed egli ritirò le dimissioni. Ma la questione dell'unificazione del repertorio (rimasta irrisolta) avrebbe condotto lo stesso Praga a dimettersi da Presidente nel febbraio del 1919³⁶.

5. I rapporti con Pirandello e soprattutto con gli esponenti della «giovine scuola» (molti dei quali s'erano schierati con lui e con Martoglio) sarebbero divenuti particolarmente difficili nel corso di quell'anno; eppure (ricorrente ambivalenza praghiana) *Emmepì* dimostra nei confronti del drammaturgo agrigentino un fiuto da raffinato «topo di palcoscenico». Nella recensione a «*L'innesto*». *La critica sulla via e i «ma» di Pirandello*, uscita in «L'Illustrazione Italiana» nel febbraio del 1919, egli colloca il carattere «originale» del teatro pirandelliano in una prospettiva di gestazione e diffusione europee, con un certo anticipo rispetto ad altri critici contemporanei:

L'innesto è ancora del Pirandello, autentico, sincero, ammirabile. Non ammirabile perché la commedia sia un capolavoro, e neppure forse una buona commedia: ma perché è roba tua, carne della tua carne, fosforo del tuo cervello; perché appartiene al tuo teatro, che non è il teatro degli altri, ma è un teatro diverso, un teatro nuovo, come fu nuovo quello dell'Ibsen in Norvegia, quello dello Shaw in Inghilterra, quello del De Curel in Francia³⁷.

³⁶ L'Associazione Capocomici chiese una temporanea sospensione della delibera della S.I.A. del 25 febbraio 1918; e raggiunse un compromesso, in base al quale si stabiliva che i capocomici che avevano aderito alla delibera avrebbero potuto inserire nel programma fino a tre lavori non tutelati dalla S.I.A. Per Praga si trattava d'un compromesso temporaneo, per le difficoltà provocate dai richiami alle armi e dalla febbre spagnola (lettera sul «Corriere della Sera» del 22 febbraio 1919); invece, in vista della scadenza dell'anno comico, il Consiglio Direttivo discusse la possibilità di rinnovare la concessione. Il Presidente, trovandosi in minoranza anche nella Commissione d'Arte drammatica, nel febbraio 1919 rassegnò le dimissioni.

³⁷ Emmepì, «*L'innesto*». *La critica sulla via e i «ma» di Pirandello*, «L'Illustrazione Italiana», 5 febbraio 1919; ora in CT 1919, p. 33.

Non che la commedia gli piaccia; anzi continua a rilevarne quell'asciuttezza stilistica che gli era dispiaciuta nella recita di *Se non così*: anche *L'innesto* è un dramma parzialmente mancato, perché lascia troppo spazio al ragionamento («diritto, tagliente, concludente, incisivo e – questo il guaio – scheletrico!»). Né rinuncia ad offrire all'autore (ormai affermato) consigli e suggerimenti su *come si deve* scrivere per il teatro: «non vuoi e non puoi e non devi mettere l'umorismo, l'ironia, la bega, quando mandi alla ribalta *L'innesto* o *Se non così* (Tò! Mi è venuto alle labbra il titolo della tua prima commedia. E non a caso. Mi pare proprio che le due facciano il paio)»³⁸. Ma osserva come lo stesso «scheletrame» espressivo, il quale costituisce un limite nei drammi della «passione» materna (*Se non così* o *L'innesto*), diventi un punto di forza quando si sostanzia di «umorismo», in *Così è (se vi pare)* o in *Il piacere dell'onestà*. Anche se poi è *Il gioco delle parti*, che gli pare un po' meno «scheletrica», a riscuotere il suo pieno apprezzamento nel 1919³⁹.

Nonostante le riserve che continuano a scandire il rapporto 'artistico' di *Emmepì* con Pirandello, il primo si cimenta con la difficile originalità drammaturgica del secondo; ma è certamente diverso il suo atteggiamento verso i «grottescantì», dai quali ha comunque il merito di distinguere, subito e senza alcun dubbio, il teatro pirandelliano. Non li stima come «autori» (salvo sempre significative eccezioni) e soprattutto con essi ingaggia, come Consigliere anziano della S.I.A., una dura battaglia, essendone ricambiato. Nello stesso 1919, la seconda gravissima crisi della Società è provocata, appunto, dal contrasto fra i «vecchi» e i «giovani». Alcuni di questi ultimi – bollati ironicamente da *Emmepì* con l'etichetta di «giovine scuola» – appartenevano alla Società Italiana del Teatro Drammatico, che si occupava del piazzamento di commedie presso le compagnie in Italia e all'estero⁴⁰. Fondata a Roma, sulla fine del 1918, dall'avvocato d'origine calabrese Paolo Giordani, già all'inizio dell'anno

³⁸ Ivi, p. 37.

³⁹ «La commedia è stramba e sottile come quasi tutte le opere di Pirandello, originale come tutte; ma il suo dialogo non è scarno, scheletrico come in altre, dice quel che deve dire e svela interi i personaggi. Il gioco delle parti è quello delle solite tre parti: il marito, la moglie, l'amante. La moglie è un accidente, il marito è un filosofo, l'amante è ... niente» (ivi, p. 109).

⁴⁰ La Sitedrama, per conto dei suoi iscritti, amministrava, prendeva contatti con i capocomici, faceva rappresentare, replicare ed inserire le commedie nei repertori delle compagnie, versava anticipi in denaro sui loro futuri guadagni agli autori che ne facevano richiesta, in cambio di un 10% sugli introiti che si andava ad aggiungere al 10% dovuto alla S.I.A.

successivo la Sitedrama comprendeva un numero crescente di drammaturghi «nuovi»: Luigi Chiarelli, Lucio D'Ambra, Nino Berrini, Fausto Maria Martini, Carlo Veneziani, Luigi Antonelli, Enrico Cavacchioli, Guglielmo Zorzi, Alfredo Testoni, Salvator Gotta, Rosso di San Secondo e, ancora, Luigi Pirandello.

Giordani era giornalista di «L'Idea Nazionale» e di «La Tribuna», ma anche regolarmente iscritto (con la sua società) alla S.I.A.; Praga ne temeva l'ascesa come di «un RR del repertorio italiano», contro il quale non sarebbe potuto «arrivare al boicottaggio» – come aveva fatto e faceva «pel RR del repertorio francese»⁴¹. Rinasce, in proposito, un motivo di contrasto fra Lopez e Praga: il primo seguiva a cercare un accordo con le giovani leve del teatro (che a suo giudizio dovevano avere maggiore spazio ai vertici della Società), il secondo vedeva nei «giordaniani» una minaccia all'unificazione del repertorio sotto la tutela del sodalizio degli autori. Di fatto Giordani, anche se non desiderava la concorrenza con la Società-madre, ne predisponendo «una specie di rivoluzione all'interno, a nome di quei giovani d'anni o di arte, e dei «bollenti spiriti» che facevano parte del suo gruppo»⁴².

Innesca la miccia una lunga circolare provocatoria inviata da Praga a dodici commediografi legati al Sitedrama: Giuseppe Adami, Alberto Donaudy, Valentino Soldani, e, ancora, Chiarelli, Antonelli, Cavacchioli, Rosso di San Secondo, Martini, Testoni, Varaldo, Veneziani e Zorzi. In essa si arrivava a mettere in dubbio la legittimità dell'appartenenza alla S.I.A. degli autori romani, «spossessatisi» dei loro diritti a favore del Giordani e quindi inadeguati a ricoprire cariche ufficiali all'interno della Società. Soltanto questa, sostiene la circolare, ha «i migliori mezzi *morali* a sua disposizione e, ove occorra, i più efficaci mezzi *materiali* per farvi rispettare, per far riconoscere i vostri diritti»⁴³. I soci della Sitedrama erano troppo numerosi per essere «spinti» senza forzature illecite; dunque, Praga conclude, la Società del Giordani tendeva a porsi co-

⁴¹ In una lettera datata 6 marzo 1919, Praga presidente dimissionario, ma pur sempre attivissimo membro del Consiglio, protesta con Lopez che, secondo voci, avrebbe incoraggiato alcuni commediografi ad aderirvi: «Non capisci o non dubiti che il giorno in cui Giordani avesse in mano un repertorio tale da dargli una forza, cercherebbe di buttarti dal seggio o di fondare la Società romana [...]»? Abbiamo un Re Riccardi del repertorio francese. Vogliamo averne un altro del repertorio italiano?». Cfr. *Carteggio Marco Praga-Sabatino Lopez*, cit., p. 90.

⁴² G. Lopez, in *Carteggio Marco Praga-Sabatino Lopez*, cit., p. 89.

⁴³ Il testo della circolare praghiana, è riportato in P.D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, cit., vol. III, p. 1176.

me un *trust*, con dichiarati intenti speculativi e senza essere sottoposta ad alcun controllo.

«Avverso ogni *trust*, mi oppongo ad ogni *trust*, insorgo contro ogni *trust*. Il giorno che la Società Giordani fosse in possesso di un repertorio abbastanza vasto e poderoso, comanderebbe lei, o potrebbe comandar lei» – avrebbe ribadito in una lettera a Silvio d'Amico del 9 maggio 1919, con questa chiusa combattiva e perentoria – «Non dev'essere e non sarà, sinché io avrò vita»⁴⁴. E, ancora, in una lettera successiva: «padroni del teatro devono essere l'Arte e tutti gli Autori, uniti, solidali per il bene di tutti. Non trenta, non un *trustino*, non una Loggia!»⁴⁵ La coppia di lettere si incastona, d'altra parte, nella montatura d'una crisi bellica fra vecchia e nuova guardia: nell'Assemblea generale S.I.A. del 4 maggio 1919 (per l'elezione di cinque nuovi membri del Consiglio Direttivo), la lista presentata dal Consiglio fu battuta da quella d'«opposizione» presentata dal Giordani (quattro dei membri eletti erano dei «suoi»); a fine maggio dello stesso anno, i quattro neoeletti si dimisero perché, a loro parere, il Consiglio non rappresentava più le opinioni della maggioranza dei soci. Ne conseguirono le dimissioni di Praga e per solidarietà di Bracco e, stavolta, anche di Martoglio.

La gravissima crisi fu, oltretutto, complicata dalla notizia che Giordani e Adolfo Re Riccardi (ormai pienamente assolto) avrebbero unificato i repertori. Ogni speranza di risarcimento sarà riposta nell'Assemblea generale della S.I.A. prevista per l'ottobre successivo; dalla quale emergerà, in effetti, un nuovo Consiglio Direttivo in cui vincono i «frondisti» Varaldo, Chiarelli, Berrini, Antonelli, e Pirandello, ma vengono confermati anche molti rappresentanti della «vecchia guardia», tra i quali Praga.

6. Negli anni Venti sul piano dell'organizzazione teatrale continuano – fra disaccordi ed accordi – i rapporti fra Praga e Pirandello; ma *Emmepì* ha modo di dimostrare ancora una volta, sul piano della critica, la sua *differenza* rispetto al contesto, nei confronti del drammaturgo agi-
gentino. L'occasione gli è offerta proprio dalla prima milanese di *Sei*

⁴⁴ Lettera citata da G. Lopez, *Marco Praga e Silvio d'Amico. Lettere e documenti (1919-1929)*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 32-33. D'Amico, allora funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione alle Belle Arti e direttore della terza pagina di «L'Idea Nazionale», aveva espresso delle perplessità sulla circolare ed opinioni favorevoli sul programma artistico del Giordani a sostegno della nuova drammaturgia italiana.

⁴⁵ Lettera datata «26 maggio 1919» (ivi, p. 44).

*personaggi in cerca d'autore*⁴⁶, al Teatro Manzoni nell'ottobre 1921, ad opera della compagnia diretta da Dario Niccodemi. Paradossalmente egli pronuncia, allora, un giudizio sostanzialmente positivo sulla *pièce*; ma ricostruisce dal punto di vista del «padre» la tragedia familiare dei «sei personaggi», adattandola alle consuete categorie spazio-temporali. Pur avendo intuito l'aspetto di intollerabilità e di irrepresentabilità del dramma nei confronti della scena tradizionale, ne ignora caparbiamente il versante meta-teatrale. Anzi, da potenziale autore, si azzarda a proporre un approccio naturalistico alla storia dei personaggi che offre, a suo parere, un ottimo soggetto per un dramma psicologico: «la psiche di tutta quella gente – scrive *Emmepì* – era assai degna di studio e apparivano stranamente interessanti gli stati d'animo che i fatti immaginati dovevano produrre in quelle creature»⁴⁷.

È proprio la tecnica del «teatro nel teatro» che Praga nevroticamente rifiuta; come dimostra il suo ripensamento negativo sulla commedia nel '25, quando Pirandello non ha soltanto consolidato la sua fama di drammaturgo sulla scena mondiale, ma ha intrapreso la carriera di «capocomico» con l'esperienza del Teatro d'Arte di Roma. In questa seconda occasione, *Emmepì* riduce la *pièce* ad «una bizzarria», che può impressionare il pubblico per certi elementi di sorpresa, eppure, rivista a mente fredda, si mostra «artificiosa» e «priva di significato»⁴⁸. Ma la cronaca praghiana, non a caso, fa riferimento alla nuova edizione del testo e del suo allestimento, presentati al Teatro Filodrammatici di Milano (il 19 settembre 1925) dalla compagnia del Teatro d'Arte diretta da Pirandello con Ruggero Ruggeri, Marta Abba, e Lamberto Picasso.

Dal punto di vista meta-teatrale, il carattere eversivo dell'edizione (testuale e scenica) del 1921 era ancora moderato, rispetto a quella del 1925: i *Sei personaggi* entravano, allora, dalla «porticina del palcoscenico», quella stessa da cui provengono gli attori, e tutta l'azione si svolgeva entro la scatola teatrale. Nella «quarta edizione riveduta e corretta» del testo, dello stesso anno dell'allestimento presentato da Pirandello al Teatro Odescalchi di Roma (e poi a Milano), i personaggi arrivano dalla

⁴⁶ La commedia era andata in scena, in prima assoluta, al Teatro Valle di Roma, il 9 maggio 1921, con Luigi Almirante nella parte del Padre e Vera Vergani in quella della Figliastro: fiasco colossale, con il pubblico inferocito che gettava monetine all'autore e gridava «Manicomio!». Cfr. G. Davico Bonino (a cura di), *La prima dei «Sei personaggi in cerca d'autore»*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1983.

⁴⁷ Emmepì, «*Sei personaggi in cerca d'autore*» ovvero *Pirandello più Pirandello che mai*, «L'Illustrazione Italiana», 4 ottobre 1921; ora in CT 1921, p. 213.

⁴⁸ Emmepì, *Il Teatro d'Arte di Roma*, ivi, 20 settembre 1925; ora in CT 1925, p. 220.

platea, come prendendo alle spalle gli spettatori; tutta la rappresentazione ruota sul continuo attraversamento della quarta parete fra la scena e la sala: dall'arrivo dei sei personaggi alla fuga finale della Figliastro, compreso l'andirivieni del Capocomico, che scende in platea per cogliere meglio l'insieme dello spettacolo.

Per il critico milanese il teatro alla seconda potenza, che rappresenta se stesso non riuscendo più a rappresentare la vita, è *privo di significato* perché il teatro *deve* ancora *rispecchiare la vita* (magari per evitare di diventare intollerabile come la messinscena del dramma dei sei personaggi). *Emmepi* finge di travisare clamorosamente il messaggio pirandelliano sulle relazioni ambigue fra personaggio e persona, tanto più inquietante nell'edizione esplicita (e più rivoluzionaria) del '25; quasi per l'oscuro timore di perdere definitivamente di vista quel personaggio «riproduzione dell'uomo», «dipintura di un tipo» immutabile ed eterno, creato dall'autore sulla base dell'osservazione dell'uomo reale, che costituisce (per lui) uno dei cardini fondamentali e indiscutibili dell'opera d'arte drammatica.

Con quei *personaggi* del 1925 – rigenerati, oltretutto, dal confronto con i loro Doppi extraterrestri di Pitoëff⁴⁹ – non si può più equivocare, continuare a giocare a riscrivere il teatro di Pirandello dal punto di vista (autoironicamente basso) dell'«ometto borghese». Il siciliano è cresciuto, anche calandosi profondamente nel mondo della scena ed entrando in contatto con gli esperimenti compiuti sui palcoscenici europei: ha tagliato il cordone ombelicale con la «commedia borghese»; e Praga-*Emmepi*, come il Capocomico che ha tentato, nella seconda edizione dei *Sei personaggi*, di diventare autore-regista, «schizzerà via dal palcoscenico, atterrito». O meglio, dato il suo temperamento, mascherà quel terrore con una sorta di sdegnato voltafaccia.

7. Eppure persiste sotterraneo un filone Praga-Pirandello, che il primo non riconosce o sconfessa, ed il secondo sembra invece confermare nel 1928, quando mette in scena *Le vergini* del «precursore», ma per decontestualizzarne, poi, la fabula in *Questa sera di recita a soggetto*.

⁴⁹ Praga esprime la sua netta diffidenza nei confronti della regia come creazione autonoma, facendo riferimento appunto all'opera di Pitoëff: «l'autore del dramma si ridurrebbe ad essere il fornitore di uno degli elementi necessari alla formazione di uno spettacolo teatrale. Basta l'enunciazione di una tale teoria per far comprendere o intravedere a quali catastrofici risultamenti si può arrivare; sino alla denaturazione dell'opera d'arte». (*Emmepi, A proposito del «Coriolano». Le recite della Compagnia Pitoëff, «L'Illustrazione Italiana»*, 15 febbraio 1926, ora in CT 1926, p. 42).

A *Le vergini* Praga era affezionato, perché era stato il suo primo successo; lui stesso aveva ripreso il dramma per la serata d'onore di Tina Di Lorenzo (23 dicembre 1913), capocomica, insieme con Armando Falconi, della prima Compagnia Stabile del Teatro Manzoni. Ma Praga regista di se stesso non era piaciuto a Pozza: l'esecuzione dei singoli attori non lo aveva del tutto soddisfatto, ad eccezione della Di Lorenzo che aveva reso «con dolorosa sobrietà» il personaggio della protagonista, Paolina.

Tullio Carminati recitò bene ma non compose il personaggio [...], disse con garbo ma non interpretò. Armando Falconi non parve sicurissimo della sua parte: la spontaneità della sua comicità non valse a celare qualche incertezza. La signora [Elide] Rossetti, colorì troppo la figura della madre, le diede aspetti e toni caricaturali; divertì tuttavia, ma il personaggio di Delfina Tassi [?] quanto più è tenuto in una linea di semplicità e di verità, tanto più è bello. [...] La [Tina] Pini è una graziosa e vivace attrice, lo è naturalmente ma ha il torto di volerlo essere anche per forza: la grazia comica non si deve accentuare. Iersera la giovane attrice ha saltellato dal principio alla fine, aveva intuito bene Ninì, ne esagerò invece i tratti⁵⁰.

Inoltre, la commedia risale al 1889 ma l'autore-direttore aveva ritenuto opportuno attualizzarla, aggiornandone i riferimenti dell'ambiente milanese. Secondo il critico tale soluzione non era stata né felice né necessaria, perché proprio il legame con l'epoca d'origine rendeva ancora «viva» l'opera.

Eppure lo stesso Pirandello compie un'operazione analoga, quando riprende al Teatro Argentina, il 13 marzo 1928, *Le vergini* con Marta Abba nella parte di Paolina, Fernando Salieri in quella di Dario, Lamberto Picasso in quella di Vittorio Olgiati. Contrariamente a quanto avrebbe fatto con l'allestimento di *Scrollina* del Torelli, anch'egli attualizza la messinscena della commedia praghiana (lo scenografo era Virgilio Marchi) per sottolinearne la modernità; come dichiara prima della rappresentazione al Manzoni di Milano:

Le ragazze che ne sono le protagoniste sono nate fin dall'89, l'anno in cui la commedia fu rappresentata trionfalmente la prima volta, con sottane corte e sigarette fra le labbra. Lo studio morale e sociale che ha suggerito al

⁵⁰ g.p. [G. Pozza], «*Le vergini*» di Marco Praga, «Corriere della Sera», 24 dicembre 1913.

Praga la vivezza e la verità dei personaggi e delle loro psicologie pare fatto con gli occhi della vita attuale⁵¹.

Nei quattro atti dell'autore milanese, «[Pirandello] ha cioè riscontrato tratti ed elementi che gli hanno fatto sentire in esso il precursore: pochi tocchi sarebbero bastati a togliere le rughe al lavoro quarantenne e alla gonna lunga poteva essere sostituita la gonna corta e al giro di valzer il ritmo contratto del "black-bottom". Quello che importa è che la sostanza del lavoro bene si attaglia anche ai tempi d'oggi e le figure di esso vivono nella nostra vita quotidiana»⁵². Così Radice parafrasa il discorso introduttivo di Pirandello, mostrandosi, però, altrettanto critico, per quell'«aggiornamento», del Pozza all'epoca della messinscena praghiana. Aggiornamento ancora più marcato e arrischiato nel 1928 che nel 1913, rispetto al 1889: «La catena di un ventennio e più ci divide ormai da esso e la generazione di oggi si trova tutta sull'altra sponda, libera da ogni legame che si riallacci a quel periodo», scrive ancora Radice; il quale peraltro si limita ad osservare che «il teatro di Marco Praga è tutto storico»⁵³, mentre il più severo Ramperti osserva che *Le vergini* è «una commedia invecchiata. Essa dichiara appunto trentanove anni, come tutte le signore che ne hanno almeno cinquantatre»⁵⁴.

Sia Radice sia Ramperti discutono, quindi, la scelta pirandelliana d'attualizzare l'opera di Praga, e le argomentazioni stesse del drammaturgo-capocomico. «Né vale quanto disse Pirandello, cioè che il mondo particolare dipinto da Praga prima del 1890 è quello di oggi. [Egli] sa benissimo che i problemi della duplice personalità da lui prospettati non erano cosa nuova, neppure ai tempi di Eraclito e sa altrettanto bene per esperienza propria [...] quale sia il fatto armonico e quale l'adesione, e quale la vibrazione dell'artista capace di dare vita duratura al proprio lavoro. Tutto quanto insomma, non si riscontra in queste sue *Vergini*» (conclude il primo). «Pirandello ci ha detto dalla ribalta di non averla voluta vestire [la commedia] dei costumi del tempo, tanto essa gli appariva fresca e consona agli stessi abiti odierni», continua Ramperti: «ma confesso che il suo tozzo camminare mi fanno ostinatamente pensare, anche adesso che la commedia è stata aggiornata, ai *gigots* e alle balze imbottite dell'89»⁵⁵.

⁵¹ Cfr. Anonimo, «Corriere della Sera», 10 aprile 1928.

⁵² R. Radice, «L'Italia», 10 aprile 1928.

⁵³ Citato in A. d'Amico, A. Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit. p. 276.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Citato in A. d'Amico, A. Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., p. 277.

Con la sua critica dura del testo ci informa, tuttavia, degli elementi della messinscena pirandelliana:

I personaggi hanno un bel cantare «Valencia» e citare il giornale l'*Ambrosiano*: essi restano ritagliati fuori da un tempo, in cui tutta la letteratura milanese [...] cercava gli «interni» di famiglia per farvi la morale.

Neanche in Praga, il «meno lirico e meno declamatorio degli uomini», ci sarebbe la «satira delle signorine da marito»: perché «l'episodio della casa dove non si porta il denaro, ma dove si accettano "generi in natura", e cioè tagli d'abito e commestibili, e dove la madre può far avvertiti i corteggiatori delle proprie creature quando essa accompagna le figlie e quando no, rimane eccezionale e scarso di forza dimostrativa»⁵⁶. Eppure lo spettacolo ebbe calde accoglienze da parte del pubblico milanese, secondo la testimonianza di Adolfo Franci:

Soprattutto Marta Abba molto [...] piacque. E mi sembrò che la sua recitazione rotta, a scatti, singulti, pausata e nervosa, mai fino ad ora avesse trovato un risalto così pieno e evidente come la trovò nell'incarnare l'indimenticabile, infelicissima Paolina. E con lei la Graziosi fu stupenda d'evidenza e di naturalezza nella parte della madre, un personaggio osservato con fine ironia insieme e bonarietà⁵⁷.

Si intuisce come l'interpretazione pirandelliana della commedia sia stata *altra* da quella (a suo tempo) diretta dal suo autore, al di là del desiderio comune di offrire alle «donne» protagoniste una *chance* di permanente esistenza. Praga aveva forse puntato su un quadro d'insieme «vivace», ma più «caricaturale» che spregiudicato, non riuscendo a piegare verso il serio (com'egli aveva pure voluto sempre) la «comicità» istintiva di Falconi, lasciando colorire «troppo», dalla Rossetti, la figura altrimenti decisamente immorale ed insoffribile (per lui) della madre, così che, anche per il contrasto con l'esagerata vitalità della Pini-Ninì, ne risaltasse la «dolorosa sobrietà» interpretativa dell'«angelica» Di Lorenzo-Paolina. Invece Pirandello, avendo a disposizione per la protagonista un'attrice del temperamento della Abba, dovette puntare sulla centralità d'una figura nevrotica di donna che, in un coro di disinvoltate *silhouettes* femminili anni Trenta, manifesta «a scatti» e «a singulti» la propria «infelicissima» condizione esistenziale. Tragico umorismo forse, nessuna moralistica comicità: non a caso lo stesso personaggio della madre apparve al Franci «osservato con fine ironia insieme e bonarietà».

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ A. Franci, «La Fiera Letteraria», 15 aprile 1928, citato ivi, pp. 275-276.

Così Pirandello-capocomico cercò di rendere più giustizia al dramma di Praga di quanto non avesse potuto (o *voluta*) fare il suo autore.

Del resto la fabula di *Le vergini* ritornerà dopo qualche anno, anche se in ben altro contesto strutturale e problematico, in *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello (1930, poi 1933)⁵⁸: dove si ha, in fondo, una compagine famigliare tutta femminile (il padre è come se fosse morto, e poi di fatto morirà), al cui interno, leggero e spregiudicato, si ritaglia il tragico ritratto d'una giovane donna diversa, condannata dalla gelosia maschile ad una solitudine soffocante (fino alla morte); e dove la stessa Abba, già «nervosa» interprete della Paolina praghiana, sarà l'infelicissima Mommina. Non solo, ma proprio Praga (caso nel caso) aveva individuato nella giovane Abba una «tempra di attrice, anzi di primattrice», in anticipo sulla sua scoperta da parte di Pirandello, fin dalla prima volta che l'aveva vista recitare in *Il gabbiano* di Cechov, offerto dalla compagnia di Virgilio Talli nell'aprile del 1924:

la sua bella figura scenica, la sua maschera, la sua voce ch'è di timbro dolcissimo e insieme delle più calde, l'intelligenza di cui ha dato prova in questa parte protagonista [di Nina] del dramma cecofiano, la sua sicurezza e la sua disinvoltura, la dimostrano nata per la scena, e subitamente matura per affrontare il gran ruolo. E però l'addito ai capocomici e ai direttori – se ce ne sono – in cerca di primattrici da formare, vergini di lenocinii e di convenzionalismi scenici, pure di tradizionalismi barocchi o sguaiati. Non sono di quelli che approvano i rapidi passaggi, le ascese premature; [...] ma per la signorina Abba sento di poter fare un'eccezione. Purché – ripeto – ci sia quel capocomico direttore che sappia...⁵⁹.

⁵⁸ Fabula di *Le vergini*: vedova e madre di tre ragazze da marito, Selene, Ninì e Paolina, Delfina apre la sua casa ai giovani scapoli della buona società milanese, tra i quali è Dario. Questi, innamorato corrisposto di Paolina, la quale anziché civettare come le sorelle, soffre la meschinità della situazione familiare, vincendone la naturale ritrosia, riesce alla fine a convincerla a sposarlo. Ma, alla disperata confessione di un passato errore, il giovane l'abbandona, per ripresentarsi di lì a poco a proporle di divenire amanti. Paolina rifiuta sdegnata. Fabula di *Questa sera si recita a soggetto*: il regista Hinkfuss propone una rappresentazione a soggetto sulla trama d'una novella pirandelliana; Nico Verri corteggia Mommina, una delle quattro figlie di una signora di provincia che ammette in casa, la sera, degli ufficiali. Ma, dopo averla sposata, Verri, preso dalla gelosia, segrega la moglie. Arriva una sorella divenuta cantante, e Mommina, narrando alle sue bambine la trama della *Forza del destino*, muore. Mommina muore in scena, nell'intensità della sua identificazione con il personaggio; e l'attrice che interpreta Mommina si sente male. Qui il contesto della fabula è il problematico rapporto: regista-attore-personaggio.

⁵⁹ Emmepì, *L'avventura terrestre. Il gabbiano. Straccinaria*, «L'Illustrazione Italiana», 13 aprile 1924; ora in CT 1924, pp. 103-104.

Ada Neiger

Varia Nestoroff, una maliarda pirandelliana

Quando ancora fra le donne non si erano manifestate quelle forme di solidarietà e sviluppati quei sentimenti di appartenenza destinati a sfociare nei movimenti collettivi, era quasi impossibile per un individuo di sesso femminile liberarsi dalle pastoie di un'angusta e asfittica sfera familiare. Infatti solo l'azione collettiva, aggressiva e organizzata di un gruppo di persone insoddisfatte e deprivate può ragionevolmente ambire ad ottenere risultati favorevoli per lo stesso gruppo che l'ha promossa, mentre non si può affermare altrettanto qualora a muoversi sia un singolo individuo irrelato.

Il caso della donna fatale, le cui dissolute imprese quasi sempre avvengono fuori dai legami consacrati, sembra possa rappresentare un raro e significativo esempio di soggetto isolato che riesce a modificare in parte la sua condizione sociale liberandosi dalla repressione e dallo sfruttamento societari. Come l'archetipico personaggio di don Giovanni anche la donna fatale «sfida la mediocrità del quotidiano, non accetta i limiti della sua condizione»¹. Il prezzo di tale conquista è alto e quasi sempre consiste nella perdita dell'onore, nella rinuncia alla maternità, nell'emarginazione.

Non solo l'esistenza della donna fatale è fortemente segnata dalle conseguenze della sua condotta, anche quella di coloro che hanno la ventura di imbattersi in lei viene scompaginata e sovente distrutta. Perché non è inconsueto che la donna fatale assuma i connotati di una crudele dea mortifera che immola senza cedimenti sentimentali i suoi amanti.

Altre caratteristiche concorrono a formare la complessa personalità del personaggio e volendo comporre un ideale manifesto della donna fatale tra Otto e Novecento si dovrebbe tener conto delle seguenti proposizioni:

¹ E. Balmas, *Il mito di Don Giovanni nel Seicento francese*, Roma, Lucarini, 1986, p. 56.

- La donna fatale è sicura di sé, coraggiosa.
- Si trucca, si maschera, si camuffa. E nella lotta per la sua indipendenza, usa senza scrupoli ogni inganno.
- Nel rapporto di coppia rifugge dal consueto ruolo di vittima e veste i panni della predatrice.
- È deviante perché il suo è un comportamento non conforme alle attese di ruolo, che elude il controllo sociale.
- Rinuncia alla maternità.
- Vuole ridurre l'uomo a un sottomesso fantoccio.
- La sessualità per lei è svuotata da connotazioni simboliche ed affettive.

Tutte queste peculiarità sono agevolmente rintracciabili in Varia Nestoroff un personaggio dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello².

Varia, scritturata dalla casa cinematografica romana *Kosmograph* quale prima attrice, proviene di lontano.

Si dice vedova di un profugo russo fuggito da Pietroburgo per motivi politici, ma c'è chi mormora che Nicola Nestoroff sia stato ricercato per reati comuni dalla polizia e che i trascorsi di Varia siano tutt'altro che limpidi.

A Capri dove dopo lunghi pellegrinaggi è approdata ed è malvista persino dai suoi connazionali colà rifugiatasi, Varia si imbatte in Giorgio Mirelli «un giovanetto, fin allora custodito con l'anima e col fiato da due vecchi nonni, bello, ingenuo, fervido, con l'anima tutta alata di sogni»³. Di Giorgio, descritto come un monocorde, effeminato personaggio di un romanzo d'appendice, si enumerano solo caratteristiche positive e si delinea il ritratto di un individuo «castissimo, non perché non sapesse farsi valere su le donne, ché timido non era affatto, ma perché istintivamente rifuggiva da ogni distrazione volgare»⁴ che si contrappone la figura in-

² «Nella figura della Nestoroff, la diva enigmatica dal passato angoscioso, la tigre dolcissima dagli innumerevoli e 'relativi' amanti, quel mondo acquista un volto umano. Nella sua inquietudine e nella indifferenza delle sue avventure, nel suo 'non trovarsi' eppure vivere fino all'assurda immedesimazione le parti del suo copione, si esprime appunto la tragedia dell'uomo: quel suo inseguire i frammenti di sé, quel suo inutile invocare 'gli altri' che l'aiutino a fissarsi, a fermare la corsa verso la disgregazione». A. Leone De Castris, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1962, pp. 139-140.

³ L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1982, vol. II, p. 546.

⁴ Ivi, p. 562.

quietante di Varia venuta «a portare lo scompiglio e la morte»⁵. Infatti dopo aver sedotto Giorgio e averne accettato, dopo varie repulse, la proposta di matrimonio, Varia lo inganna con il fidanzato di sua sorella.

L'origine esotica e un alone di mistero contribuiscono a rendere inquietante l'ambigua rapinosa persona dell'attrice Nestoroff che ci sorprende per il sottile fascino dei suoi capelli «d'uno strano color fulvo, quasi cupreo e «l'incasso dell'esile elegantissima persona, con un che di felino nella mossa dei fianchi; il capo alto, un po' inclinato da una parte, e quel sorriso dolcissimo su le labbra fresche come due foglie di rosa, appena qualcuno le rivolgeva la parola; quegli occhi stranamente aperti, glauchi, fissi e vani a un tempo, e freddi nell'ombra delle lunghissime ciglia, erano suoi, ben suoi, con quella sicurezza tutta sua, che ciascuno, qualunque cosa ella fosse per dire o per chiedere, le avrebbe risposto di sì»⁶.

Al suo primo apparire la Nestoroff si fa notare per il nitore del suo sorriso e per la sicumera. Non ostenta mai il suo «saldo corpo esile e pieno»⁷. Solo nella finzione cinematografica si espone discinta senza falsi pudori davanti alla macchina dell'operatore. E così intensa è la sua interpretazione e così acuto e fisso è lo sguardo che rivolge a Serafino Gubbio ch'egli, solitamente impassibile, si sente vacillare gli occhi e intorbidare la vista⁸. La donna è consapevole del fascino irresistibile che da lei promana e che ha mietuto già parecchie vittime tra i suoi ammiratori.

«Tutti [...] rimangono abbagliati dal suo corpo elegantissimo, e non vogliono aver altro, né saper altro di lei. E allora ella li punisce con freddezza rabbia, là dove s'appuntano le loro brame; ed esaspera prima queste brame con la più perfida arte, perché più grande sia poi la sua vendetta. Si vendica, facendo getto, improvvisamente e freddamente, del suo corpo a chi meno essi si aspetterebbero: così, là, per mostrar loro in quanto dispregio tenga ciò che essi sopra tutto pregiano di lei»⁹.

Sebbene travolgenti siano le passioni che provoca, Varia Nestoroff resta una creatura fredda priva di ironia e umorismo che in questo

⁵ Ivi, p. 565. Mazzacurati fa menzione delle «scorribande voraci e tragiche della 'donna di lusso', della donna-tigre poi divenuta diva del cinema». G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 259.

⁶ L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 539.

⁷ Ivi, p. 598.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 558.

«stantio dramma borghese»¹⁰ agisce per calcolo¹¹ attrae come in un gorgo i suoi spasimanti¹² e con malvagità li riduce «peggio d'una bestia»¹³. Tra le sue vittime c'è anche il promesso sposo che si suicida allorquando scopre la tresca della donna con il futuro cognato. Questa condotta provocante e malevola finisce per suscitare diffidenza e un vespaio di dicerie maligne che la offendono e la avvelenano¹⁴, e contribuisce alla creazione del ruolo divistico della donna che è sulla bocca di tutti, stigmatizzata e vituperata, recepitata volta a volta «come proposta d'azione e come sostituto d'azione»¹⁵ cioè come esempio da imitare o come modello di una realtà vicaria¹⁶. Capita che lo scandalo che investe Varia rappresenti per il gruppo che disapprova pubblicamente la donna un motivo di coesione mentre per la persona colpita da anatema costituisce una barriera che la isola impedendole lo scambio con gli altri. Uno scambio da cui peraltro Varia Nestoroff rifugge preferendo di gran lunga a rapporti paritari, relazioni asimmetriche allo scopo di poter esercitare il suo potere manipolatorio. Succede così che ella susciti negli uomini che incontra sul suo percorso passioni incontenibili destinate a rimanere inappagate perché non dà nulla di sé, anzi depreda i suoi spasimanti.

Varia rigetta in ugual modo l'amore, inteso come sentimento volubile e l'amore stabile, socialmente legittimato nell'istituzione del matrimonio. I sentimenti sono fenomeni che invadono la sfera privata dell'individuo e Varia non vuole intrusioni e influenze nella sua vita interiore che difende da ogni possibile invadenza esterna, consapevole che la «privatezza» è un privilegio di quello status sociale superiore cui aspira. La brama di dominio che ispira la donna ne dirige le azioni che rivelano la chiara impronta di un sé glorificato e superiore, supponente e sprezz-

¹⁰ S. Costa, *Introduzione in Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, a cura di, Milano, Mondadori, 1992, p. XXIII.

¹¹ L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 555.

¹² Ivi, p. 564.

¹³ Ivi, p. 554. Ma «Varia, la donna fatale, assediata dai desideri maschili, è davvero responsabile del 'gorgo' in cui molte vite sono travolte? La domanda resta aperta ad un'ulteriore riproposta in forma teatrale, quando il personaggio riapparirà con diverso nome in *Ciascuno a suo modo*.» N. Borsellino, *Ritratto di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1983, p. 60.

¹⁴ L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 561.

¹⁵ G. Braga citato in E. Kermol, *La simulazione*, Trieste, Proxima Scientific Press, 1994, p. 65.

¹⁶ Si veda a questo proposito il saggio di E. Kermol, *Divismo, seduzione e simulazione*, in Id., *La simulazione*, cit., pp. 55-84.

zante. Varia si comporta come se custodisse un segreto che la rende interessante agli occhi della gente e così accanto all'atteggiamento abitualmente arrogante e aggressivo sono individuabili comportamenti schivi e l'aspirazione alla separatezza che prelude alla solitudine esistenziale, quasi la nostra eroina volesse proteggere il suo misterioso enigma erigendo barriere intorno alla sua persona.

Contravvenendo alla consueta iconografia della leggendaria donna fatale, indomita padrona di sé, Nestoroff lascia trasparire in più occasioni turbamenti e cedimenti, spie di un lacerante conflitto tra il suo sé innamorato della sua immagine idealizzata, per dirla con Freud, e il suo sé remissivo, indifeso, disprezzato¹⁷.

Succede che Varia quando vede sullo schermo la propria immagine «così alterata e scomposta» rimanga a volte allibita. «Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla»¹⁸. Un altro episodio in cui Varia si discosta dal cliché della donna fatale è rappresentato dalla sua relazione con l'attore siciliano Carlo Ferro, un individuo grezzo con un «nero testone villosa e burbanzoso di caprone»¹⁹ che tuttavia pare sia riuscito a dominarla²⁰. Secon-

¹⁷ «Il dottor Jekyll scopre l'esistenza di due aspetti diversi della sua personalità (presentati grossolanamente come il peccatore e il santo, e nessuno dei quali è il suo vero sé) in eterna contesa l'uno con l'altro. 'Se ciascuno di essi, dissi a me stesso, potesse essere confinato in una identità distinta, la mia esistenza verrebbe liberata da tutto ciò che la rende intollerabile'. E Jekyll compone una medicina grazie alla quale riesce a dissociare questi due sé. Spoglio dei suoi elementi fantastici, il racconto non rappresenta altro che il tentativo di risolvere il conflitto mediante la *compartimentazione*. Molti pazienti tendono in questa direzione; riescono a sentire se stessi ora come individui estremamente remissivi, ora come esseri altrettanto arroganti ed espansivi, senza essere turbati dalla contraddizione, perché le loro due personalità sono sconnesse». K. Horney, *Nevrosi e sviluppo della personalità. La lotta per l'autorealizzazione*, Roma, Astrolabio, 1981, p. 181.

¹⁸ L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 557. «Varia Nestoroff, vittima inquieta dei veti posti dal livello conscio rispetto alle motivazioni abissali dell'inconscio, solo sullo schermo si vede, da un 'di là da se stessa' che continua a sfuggirle, e resta atterrita dall'alterazione iconica e disaggregante della sua fisionomia». M.A. Grignani, *Prefazione*, in L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, *Introduzione* di N. Borsellino, *Prefazione e note* di M.A. Grignani, Milano, Garzanti, 1993, p. LXII.

¹⁹ L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 584.

²⁰ «Il fatto è, che da più d'un anno la Nestoroff è con l'attore siciliano Carlo Ferro, anch'esso qui scritturato alla *Kosmograph*: ne è dominata e innamoratissima. Sa quello che da un tale uomo ella si può aspettare, e non gli chiede altro. Ma pare che abbia da lui assai più di quanto gli altri possano figurarsi» (p. 559). Secondo Dominique Cohen Budor: «Cet appel vers l'autre que lance le personnage se montre, nécessairement, voué à l'équivoque, car il utilise un rapport intersubjectif pour clarifier une situation intrasubjective: le

do quanto sostiene Luciana Martinelli «la Nestoroff fatale e funesta e la Nestoroff fragile e dolente potrebbero anche essere considerate come stadi diversi dello sviluppo della psicologia femminile [...] Ma la simultaneità con cui l'autore presenta le due immagini della protagonista – e il loro viluppo inestricabile, il continuo sovrapporsi dell'una sull'altra, il costante sfumare dell'una nell'altra – suggerisce più l'ambiguità di una stessa figura che non lo sviluppo di una persona o la differenza tra due persone a livelli differenti»²¹.

Come Carmen, che nell'omonima opera di Bizet incanta con le sue arti seduttive don José, si invaghisce poi di Escamillo e infine perisce per mano di don José, così è Varia. Anche la bella e incostante russa sarà uccisa dal suo amante Aldo Nuti geloso del nuovo rapporto che la donna ha intessuto con Carlo Ferro.

Nel progetto che Varia persegue non c'è nemmeno posto per la maternità. Un figlio rappresenta un legame oneroso, un impaccio ingombrante per la donna che vuole essere libera di occuparsi esclusivamente del suo partner²².

Pirandello descrive la Nestoroff come una creatura infelicissima che non gode della sua perfidia esercitata con calcolo e freddezza. Probabilmente non sono i sentimenti di colpa a turbare l'attrice russa perché come don Giovanni, lei non si cura né della fede né della legge e per que-

personnage, à travers autrui, ne cherche que lui meme» (*Les Quaderni di Serafino Gubbio operatore ou le refuge dans l'écriture*, in «Revue des Études Italiennes», 1-2, Janvier-Juin 1974, p. 15).

²¹ L. Martinelli, *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari, Edizioni Dedalo, 1992, p. 68. Secondo Renato Barilli «la Nestoroff insomma è un *Es* cui è stato sottratto l'*Ego*, e che tenta di trovare giustizia, ovvero possibilità di esplicazione; ma, così divisa dalla parte 'nobile' di sé, non le resta che giocare il ruolo della 'donna-cia' fino quasi a chiedere la 'patente', il riconoscimento ufficiale di questa sua condizione». R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1980, p. 129.

²² F. Fornari, *Carmen adorata. Psicoanalisi della donna demoniaca*, Milano, Longanesi & C., 1985, pp. 20-21. «Lo scopo più evidente della donna diabolica è quello di mostrare che l'uomo ha più bisogno di legame della donna. A tale scopo trasforma l'uomo in bambino, diventando per lui seduzione totale, e nello stesso tempo rinuncia lei stessa ad avere un bambino per non essere catturata dal legame. [...] Le donne senza pietà della tradizione romantica fanno uso di una potenza demoniaca, che trasforma l'uomo in bambino, totalmente dipendente dalla donna. Le donne senza pietà pongono l'uomo nel luogo materno simbolico (carcere, convento, tempio, ecc.) nel quale il bambino ha bisogno del legame con la madre. In tal modo finiscono per cancellare l'esistenza dello spazio originario, riservato alla generazione del bambino, in quanto esso viene occupato dall'uomo, che viene totalmente 'costretto' dal dominio della seduzione femminile».

sto motivo quando senza scrupoli offende la religione o trasgredisce alla legge non si fa tallonare dai rimorsi. La sua infelicità è dovuta probabilmente al trattamento che le riserva la società condannandola all'emarginazione, che subisce con sdegnosa alterezza senza chiedere alcun risarcimento perché, come confida a Serafino Gubbio, non ha mai voluto compassione e sdegna tutti coloro che sentono compassione. Ha percorso da sola, vagabonda e randagia, l'Europa da Pietroburgo a Berlino, da Parigi a Vienna e a Capri e ora lotta da sola e il suo motore è quello che i sociologi indicano con il termine di acquisività, cioè il cosiddetto «bisogno di riuscita» (*need for achievement*) un movente, quasi un «virus mentale» per dirla con McClelland che non dà tregua alla Nestoroff, che «da proprietà esclusiva e malleabile dell'uomo»²³ vuole trasformarsi in «predatrice poliandra»²⁴. E in parte la Nestoroff riesce ad attuare il suo progetto, prova ne sia che ha sul suo attuale amante il potere di costringerlo a fare ciò ch'ella vuole²⁵. A somiglianza del famelico e vampiresco «grosso ragno nero sul treppiedi»²⁶ la macchina che «per muoversi, ha bisogno di ingojarsi la nostra anima, di divorar la nostra vita»²⁷ anche la Nestoroff, la Nemica²⁸ vuol depredare il maschio, risucchiargli ogni energia vitale riducendolo a un ridicolo fantoccio sottomesso.

Se è vera la suggestiva ipotesi di Mazzacurati secondo il quale i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* possono essere letti come un romanzo di anamorfosi²⁹, in cui domina il meccanismo della sostituzione, è altrettanto vero che il personaggio vorace di Varia, che spolpa e metabolizza gli uomini trasformandoli in larve, incarna il principio di metamorfosi.

Come ogni donna fatale anche la Nestoroff è un'arrampicatrice sociale e considera il sesso non come organo di piacere, ma come strumento, mezzo per raggiungere i propri obiettivi³⁰. E pur di raggiungere i suoi

²³ B. Dijkstra, *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico filosofico letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Milano, Garzanti, 1988, p. 487.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 680.

²⁶ *Ivi*, p. 679.

²⁷ *Ivi*, p. 523.

²⁸ *Ivi*, p. 718.

²⁹ Cfr. G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, cit., pp. 246-247.

³⁰ Secondo Badinter anche tra gli uomini vi sono individui «ossessionati dalla virilità che non considerano più il loro sesso come organo di piacere, ma come uno strumento, l'attrezzo per la prestazione, una cosa separata da loro». E. Badinter, XY, *L'identità maschile*, Milano, Longanesi & C., 1993, p. 182.

traguardi sociali rinuncia alla completezza del sentimento amoroso, sopporta l'angustia mentale, la rozzezza delle maniere, la bestialità del suo attuale convivente, si sottopone con scrupolo all'ingrata corvé che il suo mestiere di attrice le impone.

I suoi sforzi non la faranno approdare alla meta ambita ma saranno destinati a un clamoroso tragico epilogo. Pirandello ha riservato per lei un finale struggente perché la farà perire come la tigre che compare nel film di cui è protagonista. La tigre, un superbo esemplare mortificato da tanti mesi di prigionia, sarà abbattuta. Ma anche la Nestoroff soccomberà sotto il colpo di pistola di un uomo ch'ella aveva sedotto quasi si volesse moralisticamente sottolineare come alla donna fatale, modello di profemminista, non sia concesso di uscire dalla gabbia del condizionamento del suo ruolo, cioè di emanciparsi e di acquisire le stesse opportunità e gli stessi diritti goduti dagli uomini³¹.

³¹ Nella redazione di questo lavoro ho avuto presenti i seguenti testi: R. Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1972; F. Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990; U. Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1989; G. Barlusconi, *Serafino Gubbio e la metafora cinematografica*, in AA.VV., *Cultura e società in Italia nel primo Novecento (1900-1915)*, Milano, Vita e Pensiero, 1984; G. Cappello, *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Milano, Mursia, 1986; G. Debenedetti, *Il Romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971; C. Donati, *Il sogno e la ragione. Saggi pirandelliani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993; G. Ferroni, *Introduzione*, a L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Firenze, Giunti, 1994; M. Guglielminetti, *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva, 1964; E. Lauro, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio «fuori di chiave»*, Milano, Mursia, 1980; A. Leone De Castris, *Il decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, Bari, De Donato, 1974; A.L. Lepsky, *Narrativa e teatro fra due secoli. Verga, Invernizio*, Svevo, Pirandello, Firenze, Olshki, 1984; R. Luperini, *Introduzione a Pirandello*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 1992; G. Moses, *Gubbio in gabbia: Pirandello's Cameraman and the Entrapments of Film Vision*, in «Modern Language Notes», XCIV, 1979, 1; G. Munafò, *Conoscere Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 1974; G. Patrizi, *Le strutture del tempo nel romanzo di Pirandello*, in AA.VV., *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, introduzione di E. Lauro, Firenze, Vallecchi, 1984; M. Ricciardi, *La rivincita della letteratura. Crisi, avanguardia, impegno*, Torino, Stampatori, 1979; R. Tessari, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano, Mursia, 1973; P. Tusciano, *L'identità impossibile. L'opera di Luigi Pirandello*, Napoli, Loffredo, 1989.

Riccardo Scrivano

Società, religione, arte:
«Il teatro dei miti» di Pirandello

La trilogia del «teatro dei miti» ha un senso e un peso speciali nella vicenda di Pirandello. *La nuova colonia* fu stesa definitivamente nel 1928, ma se ne hanno le prime avvisaglie già nel 1911: opera dunque che ha avuto poco meno d'un ventennio di incubazione attraverso prospettive e attuazioni assai diverse che Pirandello venne adattando alle esigenze che premevano mano mano sulla sua mente. *Lazzaro*, titolo che anche meno del precedente ha bisogno di commento tanto è spiccata in esso la spia del «religioso», fu composto nel '29. *I giganti della montagna*, cui Pirandello stava attendendo quando morì, ha invece bisogno d'un commento proprio come titolo, perché questo ha una valenza metaforica che allude all'arte e agli artisti, anzi per precisare al teatro e agli attori e insomma all'universo teatrale, nel loro rapporto con ciò che li sovrasta.

Gli anni di approdo dei primi due testi, 1928-29, indicano senz'ombra di dubbio che in quel tempo preciso Pirandello rifletté sul concetto di mito, cui nel seguito degli anni continuò a pensare: argomento che forzatamente costituisce la base d'ogni considerazione anche se deve registrare una sorta di indeterminatezza della riflessione sul tema e della triologia che lo realizza, perché, com'è noto, *I giganti*, pur essendo la più famosa delle tre opere, restò priva dell'ultimo atto, probabilmente solo pensato da Pirandello, se è vero, come generalmente si accetta, che di esso egli dettò al figlio Stefano sul letto di morte la traccia, tradotta poi in un breve canovaccio che costituisce il filo d'azione delle successive rappresentazioni.

Tutti e tre i testi hanno strutture teatrali assai articolate: *La nuova colonia* ha un lungo prologo e tre atti; *Lazzaro* si costituisce di tre atti; *I giganti della montagna* è composta di un vario succedersi di movimenti che mostrano di per sé una certa resistenza a tradursi nella misura teatrale dell'atto. Infatti il primo e il secondo momento costituiscono sostanzialmente il primo atto; il secondo atto si può identificare nel terzo

momento; del terzo atto, o quarto momento del testo ipotizzabile, non abbiamo altro che la traccia cui ho accennato. Come si constata agevolmente, le differenze d'esecuzione dei tre testi sono molto forti e tali addirittura da chiedersi se una stessa poetica possa considerarsi legittimamente operante in essi. Nello studiare, in un capitolo del mio libro *La vocazione contesa, La nuova colonia e Lazzaro* ho già avuto occasione di sottolineare la distanza che separa queste due opere dalla terza: e a proposito della prima, in quel capitolo e anche altrove in quel libro, avevo mostrato il singolare rovesciamento di posizione di Pirandello dinanzi al tema della fondazione di una nuova società. Infatti nella sintesi del 1911 contenuta nel romanzo *Suo marito* col fallimento del progetto di istituzione di un mondo sociale nuovo tutto precipitava nel nulla, mentre nel testo del '28 contro l'annullamento del mito sociale s'ergeva e si salvava la figura della madre, unica a sopravvivere col figlio allo sprofondamento nel mare dell'isola sulla quale la nuova colonia era nata. Come dire che il mito era falso e solo la natura vera; che era anche il senso generale dell'altro dramma, dal momento che in esso il mito della religione falliva umanamente e su di esso trionfava il senso libero della vita e della vitalità. A questo punto, dunque, si potrebbe parlare piuttosto di «teatro-antimito» che di «teatro dei miti».

Che è tuttavia la formula sotto la quale lo stesso Pirandello iscriveva in una «nota» apparsa nella «Nuova Antologia» del 1931 le tre opere in questione, anche se della terza nulla di concreto ancora si era realizzato: a quella data, infatti, forse era stato steso qualcosa del primo e del secondo momento, cioè del primo atto ma certamente non di più. La ragione della designazione Pirandello la indicava nell'intento di raccontare e rappresentare per favola, per mito appunto, essendo ormai pervenuto alla convinzione che il teatro dovesse operare soprattutto nella dimensione della fantasia, il più lontano possibile cioè dal mondo delle contingenze, della quotidianità, del realismo piccolo o grande che fosse, insomma da ogni impostazione teatrale di tipo naturalistico. È certo che la necessità per lui di collocare questi testi nell'arco di svolgimento del proprio pensiero è premente. Nella «nota» del '31 i «miti» che lo interessavano erano quelli della società, della religione e dell'arte, anche se anteponeva in essa la religione alla società. Ma è ugualmente certo che, comunque, dei primi due poteva parlare appieno perché si poteva riferire a opere già compiute, mentre il discorso circa il terzo veniva di fatto sospeso perché l'opera che lo concerneva era di là da venire. Più certo che probabile è anche che, quando scriveva questa nota, Pirandello avesse in mente come punto di riferimento le opere che aveva composto

nel decennio precedente e specialmente l'altra trilogia che privilegiava a cose fatte nella propria storia, quella del «teatro nel teatro», che comprende i testi più noti ma anche più innovatori e straordinari dell'intera sua produzione: cioè i *Sei personaggi in cerca d'autore* del 1921, *Ciascuno a suo modo* del '24 e *Questa sera si recita a soggetto* del '29. Opere, come si vede, distanziate nel tempo l'una dall'altra e, come invece qui non si vede, inframmezzate da altre opere, per lo più di diversa qualità, di intenti del tutto divergenti e di modalità di esecuzione affatto lontane.

Di «teatro nel teatro» si può parlare per Pirandello, anche se la formula è stata variamente contestata specialmente da chi non vi ha veduto quella situazione teatrale che altrimenti è detta del «*théâtre en abîme*», cioè del teatro che mostra se stesso attraverso il rispecchiamento del dramma che si sta recitando in un altro dramma che viene rappresentato dentro al precedente (un po' come avviene in certa pittura dove è compreso chi questa sta realizzando), perché nella formula è registrato un mutamento profondo di Pirandello di fronte alla propria arte e probabilmente anche di fronte ad una generale visione del mondo. Intanto si badi che l'idea del «teatro nel teatro» diventa una definizione soltanto *post factum*: prima sono nati i testi, poi la loro definizione in una comune modalità. Certamente, quando nel '21 scriveva i *Sei personaggi*, Pirandello non immaginava che sarebbero entrati, con altri due testi dei quali ancora non esisteva alcuna traccia, in una trilogia intesa a mostrare il teatro nella sua natura autoreferenziale, cioè impegnato a rappresentare sì il mondo esterno, ma questo solo attraverso la propria realtà. La quale nelle due opere successive è vista come qualcosa di globale, nel senso che tutto entra nello spettacolo che comincia fuori del teatro e nel teatro si prolunga.

Nel '31 invece, quando pensa la trilogia dei miti, pare quasi che abbia fatto un passo indietro, che torni cioè ad una rappresentazione della realtà, sia pure eccezionale, funambolica perfino, insomma «mitica», e non cerchi più un tipo di teatro che rappresenti se stesso o rappresenti condizioni particolari del mondo attraverso il filtro dell'immagine che se ne può concretare in teatro. E in qualche modo questo è già avvenuto nella *Nuova colonia* e in *Lazzaro*, ambedue, non lo si dimentichi, anteriori alla terza delle opere del «teatro nel teatro», *Questa sera si recita a soggetto*. Ma rappresentare il mondo per favola, cioè attraverso il mito, ha di per sé un significato simbolico che travalica qualsiasi forma di realismo. Nei *Giganti della montagna* poi il mito da rappresentare diviene per l'appunto quello della rappresentazione teatrale, essendovi una compagnia che tenta di mettere in scena uno spettacolo.

I giganti della montagna, dunque, terzo dramma della trilogia dei miti, riaggancia centralmente la precedente trilogia del teatro nel teatro e la ragione di fondo è che sempre meglio in questi anni Pirandello è venuto pensando il mondo come teatro. La formula, se così si può dire, è la stessa dentro la quale ha definito se stesso Goldoni, ovvero il massimo rappresentante di un teatro la cui aspirazione maggiore è di rappresentare direttamente una società in tutti i suoi particolari e in tutte le sue idealità. Pirandello spinge la formula goldoniana agli estremi d'ogni possibilità razionale: non solo pensa che il mondo è teatro, ma anche che non vi sia al mondo altro che teatro e, che lo sappiano o no, gli uomini sempre si muovono nel mondo come sulle tavole di un teatro. Quanto ho detto è la premessa per approfondire attraverso un esame ravvicinato dei tre testi la stagione di approdo dell'intera storia di Pirandello, che è ormai impossibile configurare al modo che una linea della critica pirandelliana, pur meritevole per aver sottratto uno tra i più poliedrici scrittori italiani del Novecento all'iniquo spregio e alle inaccettabili limitazioni cui lo aveva destinato la critica idealistica anche nei suoi sviluppi tardi, aveva disegnato, vedendo nell'opera teatrale solo una pratica attuazione di un pensiero e di una traduzione artistica di esso che avevano ricevuto il loro intero svolgimento tra la narrativa e la sagistica che per la maggior parte s'erano già attuate prima che l'autore si rivolgesse al teatro. Al contrario Pirandello con le sue opere continuava a proporre letture diverse del mondo, rifiutando implicitamente di risolvere questo dentro ad un sistema unico e unitario e mostrando ampiamente e con enorme varietà come i modi di manifestazione di sé dell'universo e dell'uomo dentro di esso siano veramente infiniti.

* * *

La nuova colonia, come del resto già deve risultare dagli accenni avanzati fin qui, ha una nascita intricata e davvero curiosa, anche se – va subito detto, col conforto che nella globalità dell'interpretazione di Pirandello proposta dal suo critico maggiore, Giovanni Macchia, la cosa è facilmente verificabile – è nello stesso tempo tipica della maniera di Pirandello di usare delle sue invenzioni. La prima idea del dramma, manifestata nella forma di un riassunto, s'incontra in un romanzo del 1911, *Suo marito*, che ha a sua volta una storia complessa, intersecata anche da una fortuna curiosa e controversa perché la società letteraria del tempo convinse il pubblico dei lettori che in esso v'era una satira anche crudele di Grazia Deledda. Del romanzo è protagonista una scrittrice, Silvia Roncella, che nel corso del romanzo viene definita «una autentica

forza della natura». Da Taranto, dove ha composto e anche ambientalmente situato il punto di partenza della sua prima opera, che è appunto *La nuova colonia*, per la pressione e con l'aiuto del marito, Giulio Boggiolo, che è un piccolo funzionario statale, si trasferisce a Roma, dove il suo dramma ha subito una grande fortuna. Nell'11 abbiamo dunque del dramma solo una traccia dentro un romanzo. V'è un gruppo di emarginati dalla società, malavitosi e ex-carcerati, che nella speranza di rifarsi una vita si radunano e si trasferiscono in un'isola, improvvisamente emersa dal mare, a formarvi una nuova società. Con loro si accompagna una ex-prostituta, La Spera, che diviene l'amante del loro capo Currao. Ma nell'isola non tardano a nascere conflitti di interesse e di sesso, che portano al fallimento d'ogni nobile intento. Currao abbandona La Spera e il figlio che ne ha avuto per unirsi alla figlia di un imprenditore che vorrebbe impadronirsi dell'isola. Ma La Spera uccide il figlio e, mentre lo grida a Currao come vendetta, l'isola risprofonda nel mare e scompare con tutti i suoi provvisori abitanti. Tutto questo ha ragion d'essere non tanto per se stesso quanto per la funzione che assolve nel romanzo. Ma quando dal romanzo Pirandello estrae il dramma e, pur con le stesse premesse meglio e più propriamente colorite, dà alla vicenda un esito tutto diverso, è perché opera in lui una diversa impostazione di pensiero, un'esigenza di dimostrazione finora non contemplata.

È certo che l'idea ha inizialmente un fondamento letterario ben più che drammatico. Lo mostrano anche certi accostamenti a antiche tradizioni letterarie ben consolidate, come quella dei nomignoli e anche in buona misura dei nomi dei singoli personaggi, protagonisti e no, che deriva direttamente dal Dante dei diavoli di Malebolge e dal Manzoni dei bravi dell'innominato. Nel passaggio dal canovaccio al dramma effettivo peraltro Pirandello che è ormai un esperto autore di teatro e anche «capocomico», come ancora si diceva negli anni venti senza troppo distinguere tra direzione teatrale e regia, dà spazio a certi momenti di definizione della situazione che intende creare, come per esempio al prologo che si svolge in un oscuro, malfamato locale pubblico in prossimità di un porto dove quella gente emarginata dalla società civile ha il proprio luogo di incontro. E questo antro di osteria chiaramente ha da assolvere ad una funzione di per sé teatrale, sorta di spicchio di mondo come teatro.

Come i luoghi, anche i personaggi si fanno meno letterari e più teatrali, a cominciare da La Spera, che nel canovaccio è diretta immagine di Silvia, detta tra dileggio e serietà negli ambienti letterario-mondani che la circondano la «Medea tarantina». V'è insomma in Silvia e di riflesso anche in La Spera un impasto di tragico e di ridicolo che è emanazione

della concezione dell'umorismo secondo la concezione pirandelliana del saggio omonimo del 1908. Ma nel '28, uscita dall'orizzonte dell'opera *Silvia*, *La Spera* è tutta e unicamente tragica, come ha da essere la sua trasformata figura di madre che salva il figlio sull'ultimo sperone di roccia dell'isola che s'immerge nel mare. Certo per queste trasformazioni, che consistono peraltro principalmente nella destinazione d'uso e insomma nella diversa prospettiva ideologica, se così si può dire, che certi materiali subiscono, ha un ruolo preciso quello che Macchia, che già mi è occorso di nominare, ha splendidamente delineato in un passo della *Stanza della tortura*, che metaforicamente è per lui il luogo in cui Pirandello opera sui suoi personaggi.

I suoi personaggi, a volte gli stessi, altre volte lievemente alterati, con qualche piccolo rilievo fisionomico, vanno e vengono: escono da una novella e entrano in un romanzo, escono da un romanzo e vanno a finire in un saggio, e, ancora scontenti, dalle silenziose pagine di un romanzo affrontano, nelle alterne vicende della loro vita di condannati, le scricchiolanti tavole di un palcoscenico... L'opera poteva essere staccata, divisa negli elementi che la formavano: non richiedeva la sua forma insostituibile, incancellabile. Il problema della disposizione di un materiale umano e di un'idea si apriva in varie applicazioni.

Quella *La Spera* che stavo delineando mi pare che entri perfettamente in questi parametri, appena abbozzata, com'è, nell'antico riassunto del romanzo e delineata a tutto tondo nel personaggio del dramma. Ma in più, al suo proposito, è mutato il senso ideologico, s'intenda morale e umano.

* * *

Lazzaro tocca il problema della religione, che rispetto a quello della società è apparso, al Pirandello delle dichiarazioni del '31, prioritario. Va detto che è difficile considerare questo testo veramente felice e la critica lo ha avvertito da subito, sentendone prevalente la volontà dimostrativa e l'astruseria degli eventi contemplati. Come s'è accennato, d'altronde, il mondo della religione è visto nei termini del problema della società nella *Nuova colonia*: in quanto miti, favole che si oppongono alla natura, ambedue contemplano il fallimento.

Il protagonista di *Lazzaro*, Diego Spina, vive una condizione di religiosità severa e rigidamente conformistica. Per lui la religione è un insieme di comportamenti e di convenzioni sostenute da una fede ch'egli reputa adamantina. In suo nome ha respinto ogni compromesso al punto

di rifiutare ogni altro modo di intendere la vita. Così ha influenzato gravemente il figlio nella scelta del sacerdozio e s'è diviso dalla moglie Sara, che cerca un modo di esistenza più autentico e libero. Un giorno Diego Spina è vittima d'un incidente, viene travolto da un'automobile e dato per morto. Sennonché un medico, con cure particolari ben scientificamente fondate, lo richiama in vita. Il dramma di Diego comincia a questo punto, perché egli non ha alcun ricordo della condizione che ha sperimentato da morto, nulla ha ritenuto cioè del mondo nella cui esistenza egli ha creduto e crede fermamente. Ora la sua fede così incrinata non è più un sostegno valido di ciò che nella sua vita passata ha compiuto credendolo giusto e vero. Sicché il suo mondo gli si sfalda intorno e le ragioni di Sara che, ritiratasi a vivere in campagna per ritrovare un diretto contatto con la natura, ha incontrato una figura eccezionale per vitalità, ma anche per profonda dedizione agli altri, come indica pienamente il nome che porta, Arcadipane, si rivelano ben più fondate e solide del conformismo al fin fine assai fragile di Diego.

Risulta chiaramente che, come nella *Nuova colonia* s'oppongono due sentimenti e forme di società, uno ideale e astratto l'altro naturale e vitale, così qui si ha un'opposizione tra una religiosità formale e soggetta a delusioni traumatizzanti e un sentimento della natura nella sua semplice verità che coincide col senso della vita. È una prospettiva che, com'è ben noto, agisce profondamente in quell'altra opera che Pirandello in questi stessi anni aveva ripreso e portato a compimento e che era tutta percorsa dall'esaltazione di un ritrovato piacere della vita partecipata nell'infinita varietà della natura. È il romanzo *Uno, nessuno e centomila*, l'ultimo dei romanzi di Pirandello, anch'esso, come tante altre opere di lui, covato per lunghi anni e finalmente approdato a un risultato che lo collocava tra le sue cose più fortunate e per certi riguardi più alte. Evidentemente questi motivi fermentavano in Pirandello e potevano essere usati, come giustamente sostiene Macchia, in modi diversi in tempi successivi. Come è un mito la società perfetta, anche la religione positiva, ordinata e fredda, è illusoria di fronte al premere della vita e della morte. Nella *Nuova colonia* la società crolla, viene anzi del tutto cancellata a vantaggio della naturalità della maternità, della madre che riesce a salvare il figlio, collaborando a questo fine la natura stessa; in *Lazzaro* ciò che si salva è l'autenticità di un divino che sta nella natura piuttosto che nella formalità della religione positiva. In ambedue le opere forte è il richiamo al senso della vita del quale è simbolo stabile Vitangelo Moscarda, che rinuncia del tutto ad ogni normalità e riconcepisce la vita come un'unione totale con la natura. È indubbio che va riconosciuto in tutto

questo processo una denuncia, che del resto risale nei suoi fondamenti a tempi remoti della storia di Pirandello, della dimensione sociale dell'esistenza dell'uomo e tuttavia non è probabilmente definitivo e corretto ritenere che la sola risposta che Pirandello dà a questa inquietante risoluzione sia una sorta di panismo, di partecipazione indistinta alla vitalità della natura, che pure è certamente una inclinazione riconoscibile da molto nella mente di lui, a partire da una storia così tipica ed esaltante com'era stata quella di Liolà, la figura stessa della vitalità naturale impersonata dal contadino siciliano dell'omonima commedia. Per avere a ciò una risposta più attendibile ritengo opportuno un esame calibrato del terzo dei miti in questione.

* * *

I giganti della montagna furono composti probabilmente tra il 1930 e il '36, cioè in un periodo di tempo molto lungo che ovviamente, come già accadde per *La nuova colonia*, contiene lo spostamento su diverse altre esperienze nel frattempo giunte a termine. Sicché è rilevante avere piena coscienza che, per quanto la covasse nel suo animo da anni, l'opera era tutt'altro che decisa perfino nel suo vero significato al momento in cui l'autore venne a morte. Aggiungo che a me pare difficile dare credito totale alla traccia del terzo atto trasmessaci da Stefano, perché la sola garanzia che ne abbiamo è l'affetto tra padre e figlio. E la domanda che non si finisce mai di porci a conclusione d'ogni rilettura di questa opera difficile è se, registrato ormai da tempo il fallimento del mito della società e della religione, quello dell'arte avrebbe avuto un approdo positivo o no. Bisogna anche tener conto che *I giganti della montagna* sono un testo molto complicato da rappresentare, con grandi spostamenti di scenografia, con movimenti di folti gruppi di attori, con la necessità di grandi spazi per compiervi tutte le operazioni che dovevano essere previste: è sintomatico che la prima rappresentazione del dramma, avvenuta postumamente il 5 giugno 1937, sia stata realizzata dalla compagnia diretta da Renato Simoni nel Giardino di Boboli, l'enorme parco che si trova a Firenze tra Palazzo Pitti e la pendice del Forte del Belvedere.

Il primo e il secondo movimento del dramma si svolgono nel vasto spazio-giardino antistante la villa «La Scalogna», in «un tempo e un luogo indeterminati: al limite fra la favola e la realtà», come recita in chiusura l'elenco del *dramatis personae*. Luogo e villa si presentano squallidamente decadenti e poco conservano dello splendore che dovevano avere in tempi andati. In azione entrano subito gli abitanti della villa, che sono un gruppo di figure curiose, deformi e palesemente emargina-

te, ospitate da Cotrone detto «il mago», che assolve per loro e per tutta la compagnia di attori che sta giungendo una funzione di guida, di preoccupato protettore e insomma di regista: è chiaro che, per quanto ristretto e fuori della normalità, tutto questo rappresenta una immagine dell'universo umano e naturale, è cioè una particolare versione del mondo come teatro cui ho fatto riferimento. La compagnia di attori che subito sopraggiunge è il secondo gruppo di personaggi, il più importante come quello che dà senso all'intero dramma: gli attori sono cioè l'umanità. Costoro, sui quali domina la figura di Ilse detta la Contessa, intendono mettere in scena, ovvero rappresentare in un qualche modo, che non si sa ancora quale e dove sia, il dramma *La favola del figlio cambiato*, che Pirandello ha realmente scritto elaborando il dramma da una novella tra 1925 e 1934. Ancora una volta dunque, dopo i *Sei personaggi e Questa sera si recita a soggetto*, Pirandello mischia se stesso e la sua creazione al nuovo testo sul quale e per il quale sta operando, come se quest'ultimo dovesse costituire una sorta di finale richiamo a tutta la sua storia e di rilancio della sua visione del mondo sotto forma teatrale.

La favola del figlio cambiato è anch'esso un testo di complicata composizione e fortemente osteggiato, oltre ad essere singolare per sé in quanto steso in versi perché fin dall'inizio destinato ad essere musicato. Arrivato alla composizione del terzo episodio dei cinque contemplati, Pirandello si arrestò e lo passò a Malipiero, il musicista che lo doveva tradurre per l'opera, con l'autorizzazione a mutarne tutto ciò che avesse ritenuto conveniente mutare (e – sia detto in parentesi – i mutamenti ci furono, ché i cinque episodi furono ridotti a tre atti, di cui l'ultimo, corrispondente ai due ultimi episodi, non è chiaro in qual misura si debba a Malipiero piuttosto che a Pirandello). Va sottolineato inoltre che i versi dell'opera sono del tutto arbitrari e rispondono unicamente alle esigenze del libretto.

L'opera ebbe uno straordinario insuccesso. Presentata dapprima al Landtheater di Braunschweig il 13 gennaio 1934, fu proibita come contraria al regime nazista; messa poi in scena al Teatro dell'Opera di Roma il 24 marzo 1934, alla presenza di Mussolini, fu fischiata e interrotta, si disse per opera di un gruppo di fascisti obbedienti al gerarca Farinacci, ma in effetti spiacendo completamente anche al Duce. È la storia di una madre, cui un gruppo di donne rivela che le è stato cambiato nella culla il figlio, sicché quello ch'ella ha creduto suo e che è un povero deficiente è d'altrui, mentre il suo vero figlio è frattanto diventato il principe del paese. Il dramma propone lo svolgimento del riconoscimento, che comporta che il vero figlio perda il trono e il falso lo acquisti. Ancora una volta ri-

stabilire la verità naturale significa inficiare la costituzione e le basi stesse del potere mondano. Certo ce n'era abbastanza perché i potenti del momento in Germania come in Italia vi sentissero puzzo di bruciato.

Ma è proprio questo testo controverso che Pirandello si propone nei *Giganti* di far recitare ai suoi attori. Forse è azzardato sostenere che in ciò non c'è solo l'inseguimento della pratica collaudata di Pirandello dell'autocitazione e dell'autoreferenzialità teatrale, ma c'è anche una deliberata volontà di dispiacere ai regimi. Certamente peraltro la cosa per sé significa che Pirandello intende obbedire solo alla sua ispirazione, al suo modo di intendere e di rappresentare il mondo. Sicché mi pare giusto evidenziare quello che Pirandello scriveva in una lettera a Marta Abba, che *I giganti della montagna* sono il trionfo della fantasia, il trionfo della poesia, ma insieme anche la tragedia della poesia in mezzo a questo brutale mondo moderno.

Frase che può essere la spia scoperta di ciò che Pirandello fin dall'inizio del concepire intendeva che fossero i *Giganti*, continuando a cercare la soluzione più aderente a quest'idea fino all'obbligata interruzione della stesura. Fantasia e poesia sono impersonate nel dramma soprattutto da Ilse, la Contessa, ma chi li rende operanti nei limiti in cui lo possono essere è Crotone, autore, guida e regista di ciò che veramente si recita. E proprio Crotone, il mago, esprime questo rapporto tra poesia e azione in alcune lunghe battute del terzo movimento del dramma e specialmente in questa, che cito perché in qualche modo riassume ciò che Pirandello intende e vuole e quello anche di cui possiamo essere sicuri circa il senso da dare all'opera:

Vi ho pur detto che la villa è abitata dagli spiriti, signori miei. Non ve l'ho mica detto per ischerzo. Noi qua non ci stupiamo più di nulla. L'orgoglio umano è veramente imbecille, scusate. Vivono di vita naturale sulla terra, signor Conte, altri esseri di cui nello stato normale noi uomini non possiamo aver percezione, ma solo per difetto nostro, dei nostri cinque limitatissimi sensi. Ecco che, a volte in condizioni anormali, questi esseri ci si rivelano e ci riempiono di spavento. Sfido: non ne avevamo supposto l'esistenza! Abitanti della terra non umani, signori miei, spiriti della natura, di tutti i generi, che vivono in mezzo a noi, invisibili, nelle rocce, nei boschi, nell'aria, nell'acqua, nel fuoco: lo sapevano bene gli antichi: e il popolo l'ha sempre saputo; lo sappiamo bene noi qua, che siamo in gara con loro e spesso li vinciamo, assoggettandoli a dare ai nostri prodigi, col loro concorso, un senso che loro ignorano o di cui non si curano. Se lei, Contessa, vede ancora la vita dentro i limiti del naturale e del possibile, l'avverto che lei qua non comprenderà mai nulla. Noi siamo fuori di questi limiti, per grazia di Dio. A noi

basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. Basta che una cosa sia in noi ben viva, e si rappresenta da sé, per virtù spontanea della sua stessa vita. È il libero avvento d'ogni nascita necessaria. Al più al più noi agevoliamo con qualche mezzo la nascita. Quei fantocci là, per esempio. Se lo spirito dei personaggi ch'essi rappresentano s'incorpora in loro, lei vedrà quei fantocci muoversi e parlare. E il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi son nati, vivi, così vivi che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente. Tradurli in realtà fittizia sulla scena è ciò che si fa comunemente nei teatri. Il vostro ufficio.

Nel terzo movimento, dove si colloca anche questa lunga battuta, la scena è nell'«arsenale degli attrezzi», come avverte la didascalia iniziale, separata da uno sfondo mutevole mediante una tela trasparente di là della quale ciò che compare appare come sognato. Si tratta di «anime del Purgatorio in forma di angeli» guidate dall'Angelo Centuno, mentre in scena hanno posto e assumono pose diverse dei fantocci, che paiono uomini se non fosse per le maschere fisse che ne coprono i volti. Tutto questo, afferma Cotrone spiegandolo alla Contessa, si ricompone ogni notte e riscompare all'apparire dell'alba. Nella battuta di Cotrone che ho citato tutto, o quasi tutto, si connette a questi antefatti, perché spiriti, angeli, fantocci sono tutte indirette manifestazioni dei fantasmi che affollano la mente del mago-poeta-regista Cotrone, per il quale, appunto, le immagini non hanno bisogno di essere incarnate in attori, insomma in corpi materiali, perché hanno in sé la loro realtà, concretezza, consistenza: quei fantocci, come poi gli attori, sono solo il concretarsi visibile e mobile di un'idea, di una visione. Da sempre Pirandello era stato ossessionato dalle difficoltà di attuazione sulla scena, sul palcoscenico dei suoi fantasmi artistici: era la condizione che io ho cercato di illustrare sotto il titolo di *Vocazione contesa*. E del resto basti ricordare che «i sei personaggi» dell'omonimo dramma altro non erano che creature dell'immaginazione che cercavano il modo di farsi rappresentare, di realizzarsi scenicamente, consci che la realtà del palcoscenico sarebbe rimasta una realtà fittizia: e si trattava infatti, come qualche critico ha rilevato, di un «teatro della mente».

Ma a questo punto s'affacciava la necessità, in primo luogo, di dare una soluzione al dramma, e più grave, in secondo luogo, di spiegare se davvero la fantasia-poesia, cioè l'arte, potesse sovrastare alla realtà e vincerla. Il terzo movimento si chiudeva mentre tutto il teatro, il luogo dell'esecuzione insomma, rimbombava della sopravveniente cavalcata che i favolosi giganti della montagna, che dunque rappresentano la po-

tenza dell'universo, i dominatori del cosmo, i regolatori degli avvenimenti, scatenano scendendo a valle per la celebrazione d'un matrimonio: come simbolo del potere – la natura, l'assoluto, l'irraggiungibile comunque – essi non compaiono mai in scena e solo si possono supporre e al più udire nella loro sconvolgente cavalcata che ha solo il compito di far sapere a tutti i presenti, attori e spettatori, che ci sono. Su questa base Stefano Pirandello ha steso la traccia del quarto movimento: in cui Elsa si presenta sulla montagna dove sono restati solo i servi dei giganti e si mette a recitare, con l'ausilio di Crotone e degli altri, *La favola del figlio cambiato*, ma viene derisa e battuta, fino ad apparire come «un fantoccio rotto» e a morire. Sul che il dramma si chiude, ma, come si vede, in modo ambiguo, perché se è vero che non dal potere dei giganti Ilse è stroncata, ma dai loro servi, tuttavia essa è vittima: ovvero la poesia, che è parsa trionfare sulla materia, in realtà soccombe.

Sembrerebbe più facile inclinare verso la spiegazione che, come il mito della società e quello della religione, anche quello dell'arte, ovvero della poesia, è destinato a fallire. Sennonché il fallimento di questa, metaforizzata nella morte violenta di Ilse, è solo quello della materialità nella quale essa s'è concretata, non del suo significato e anzi della sua natura vera e profonda. Certo questa biforcazione del senso ultimo del dramma non ne semplifica l'intendimento. Tanto che negli immaginari e invisibili giganti s'è potuto vedere di tutto, compreso il regime fascista nel suo massimo trionfo. Accantoniamo pure queste assurdità. Ma andrà accantonata pure l'interpretazione che fa di questo ultimo Pirandello un consunto e confuso ripetitore di se stesso, perché quello su cui Pirandello puntava veramente era la dimostrazione dell'ambiguità del mondo nel senso della molteplicità sterminata dei modi di intenderlo e parteciparlo. L'esempio più famoso di questa voluta idea di indecifrabilità del mondo era stata data nell'*Enrico IV*, il grande dramma nel quale ogni spettatore poteva cogliere qualcosa che gli era pertinente: il senso della vita mancata (presentarsi al banchetto quando tutto era stato mangiato), la follia come rifugio dall'improbabilità del mondo, l'incertezza dell'identità tanto da fabbricarsene una fittizia. L'irriducibilità del mondo ad un unico modello, la plurisemanticità, dunque, dell'opera fondata sulla moltiplicabile semanticità dell'universo è, di certo, l'ultimo messaggio che *I giganti della montagna* vogliono attestare. Ed è anche il messaggio che oggi siamo disposti ad accogliere da lui, anche perché il segno più marcato della condizione odierna dell'uomo appare senza dubbio quello dell'apertura e della coesistenza delle differenze.

Franco Zangrilli

Pirandello, pirandellismo, ed alcuni scrittori Latino-Americani

Dopo la prima di *Sei personaggi*, del 10 maggio 1921, al Teatro Valle di Roma, Luigi Pirandello (1867-1936) ricevette quel riconoscimento che da anni sognava, ed immediatamente la sua popolarità si diffuse oltre le Alpi, soprattutto in Francia, in Inghilterra, in Germania, in Spagna. In quest'ultimo paese, in cui il pirandellismo è stato quasi sempre presente¹, Pirandello ha trovato rispecchiamenti in vari scrittori, da Lope de Vega a Calderón de la Barca, da Miguel Cervantes a Benito Pérez Galdós², e la sua opera è stata accolta con profonda ammirazione da parte della critica³, specie dopo l'intervento del grande scrittore basco, Miguel de Unamuno, sul prestigioso quotidiano «La Nación», di Buenos Aires, il 15 luglio 1923, il quale quasi si riconobbe nell'originalità dell'opera pirandelliana⁴.

¹ Cfr. ad esempio J. Chantraine De Van Praag, *España tierra de elección del pirandellismo*, «Quaderni Ibero-Americani», 28 (1962), pp. 218-222; e W. Newberry, *The Pirandellian Modes in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*, Albany, State University of New York Press at Albany, 1973.

² Cfr. ad esempio W. Newberry, *The Pirandellian Modes in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*, cit., pp. 3-97; C. De Leon, *Pirandellismo en la literatura española*, «Quaderni Ibero-Americani», 15, 1954, pp. 406-414; A. Castro, *Cervantes y Pirandello, Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 477-485; S. Cro, *Pirandello e Calderón: il dramma come arte totale*, «Teatro Contemporaneo», V, 10, 1985, pp. 1-17. Alcuni studiosi hanno esaminato anche la presenza del personaggio spagnolo nell'opera di Pirandello: si vedano ad esempio L. Leal, *La función de los personajes españoles en Il fu Mattia Pascal*, «Forum Italicum», 1, 4 december 1967, pp. 325-335; e M.L. Aguirre D'Amico, *Vivere con Pirandello*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 59-60.

³ Cfr. ad esempio L. De Filippo, *Pirandello in Spagna*, «Nuova Antologia», 491, 1962, giugno 1964, pp. 197-206; e E. Neglia, *Fortuna di Pirandello in Spagna*, «Quaderni d'italianistica», 12, 1, 1992, pp. 93-102.

⁴ M. De Unamuno, *Pirandello y yo*, «La Nación», 15 luglio 1923. Quest'articolo è apparso in traduzione italiana sulla «Fiera Letteraria», XIX, 23, 7 giugno 1964, p. 3. La critica si è occupata del raffronto tra Unamuno e Pirandello: si vedano ad esempio W. Newberry, *The Pirandellian Modes in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*, cit., pp. 73-93; F.

Dall'inizio degli anni Venti Pirandello e il suo pirandellismo formano un fenomeno letterario che invade anche molti Paesi di oltre oceano.

Nei Paesi dell'America Latina Pirandello arriva presto e attraverso varie vie. Scrittori, intellettuali e uomini di cultura sud-americani, che hanno sempre nutrito il mito d'Europa e della sua civiltà, vengono innanzitutto a conoscenza della fama e dell'importanza di Pirandello avendo rapporti di lavoro e di amicizia con letterati della madre terra, la Spagna, o semplicemente leggendo gli scritti di questi su Pirandello apparsi su quotidiani e riviste del loro rispettivo Paese sud-americano (come l'intervento di Unamuno sopra citato). Poi c'è la prima traduzione dei *Sei personaggi* fatta in Messico da Gustavo Villatoro nel 1921 e la prima rappresentazione dello stesso dramma in Argentina, a Buenos Aires, l'8 agosto 1922, da parte della compagnia di Dario Niccodemi, con esito e scalpore. La fortuna «storica» di Pirandello nell'America Latina è stata ampiamente discussa dalla critica, che dà particolare attenzione agli «eventi» dei viaggi che l'autore vi compie (soggiornando maggiormente a Montevideo e a Buenos Aires), con la sua compagnia teatrale, nel '27 e nel '33, e a quello mancato nel '36⁵.

La critica però ha ignorato il raffronto di Pirandello con tanti scrittori dell'America Latina, e quando lo ha fatto, per lo più limitandosi agli scrittori di teatro⁶, è rimasta piuttosto impressionistica e poco penetrante. Pirandello ebbe un impatto profondo sui narratori contemporanei che scrivevano mentre il pirandellismo si andava arricchendo e definen-

Sedwick, *Unamuno e Pirandello revisited*, «Italica» 33, 1 march 1956, pp. 40-51; e A. Kelly, *I rapporti tra Unamuno e Pirandello nella critica contemporanea*, Palermo, Flaccovio, 1976.

⁵ Si vedano ad esempio R. Jacobbi, *Il teatro di Pirandello in Brasile*, *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani*, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 215-222; M. Mancini, *Pirandello en America Latina*, «Imagen», 16, 1968, pp. 6-7; G. Bellini, *Storia delle relazioni tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Milano, La Goliardica, 1982, pp. 285-295; G. Cacho Millet, *Pirandello in Argentina*, Palermo, Novecento, 1978; E. Lauretta, *Pirandello in cine e in TV in Argentina*, *Pirandello e il cinema*, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1978, pp. 105-110; e E. Neglia, 1) *Curiosità pirandelliane*, «Forum Italicum», 4, 2, june 1970, pp. 208-211; 2) *Pirandello en hispanoamerica: orientaciones criticas*, «Hispano-Italic Studies», 2, 1979, pp. 124-132; 3) *Pirandello en Hispanoamerica, El hecho teatral en hispanoamerica*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 57-65; 4) *Pirandello nella critica e nel teatro in lingua spagnola, L'enigma Pirandello*, a cura di A. Alessio, C. Persi-Haines, L.G. Sbrocchi, Canada, Biblioteca di Quaderni d'italianistica, 1988, pp. 243-255.

⁶ Si vedano ad esempio A. Blanco Amores De Pagella, *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea*, Buenos Aires, Editorial Huemul, 1965; H.M. Guglielmini, *El teatro del disconformismo (Pirandello)*, Buenos Aires, Nova, 1967; e E. Neglia, *Pirandello y la dramática rioplatense*, Firenze, Valmartina, 1970.

do, anche grazie alla riedizione del saggio *L'umorismo* del 1920 e alla «Prefazione» a *Sei personaggi* del 1925.

Un esempio ci viene offerto dalla produzione del novelliere uruguayano Horacio Quiroga (1878-1937), che nel racconto *El espectro*, del 1924, ci presenta «el extraordinario actor» Duncan Wyoming⁷, notissimo per l'interpretazione di tanti ruoli nella sua lunga carriera – come la protagonista di *Trovarsi* –, da tempo marito di Enid e amico del «letterato», Guillermo Grant, che frequentando la casa di Duncan si innamora della moglie di lui. Duncan nota questi sentimenti, e quando viene colpito da una malattia fatale e si trova in fin di vita, è sicuro che sarà sostituito nel «ruolo» di marito da questo «migliore amico» come capita al protagonista de *Il marito di mia moglie* di Pirandello. Ma poco prima di morire, con amaro e sofferto umorismo, Duncan fa promettere all'amico di prendersi cura della moglie «con l'affetto di un fratello»: «En el momento de morir, bajándonos a su mujer y a mí hasta la almohada, y con voz ya difícil, nos dijo: – Confíate a Grant, Enid... Mientras lo tengas a él, no temas nada. Y tú, viejo amigo, vela por ella. Sé su hermano... No, no prometas... Ahora puedo ya pasar al otro lado... *Vela por ella*» (72-74).

Enid, come la consorte ne *Il marito di mia moglie*, non cedendo né immediatamente né facilmente ai desideri di Guillermo, offre all'autore l'opportunità di esaminare, con andamenti umoristici e drammatici, la psicologia della donna che recita, che fa la parte della disinteressata per salvare le apparenze, che sa portare la maschera dell'ipocrisia (cfr. 74-75). Infine Enid, come la consorte ne *Il marito di mia moglie*, cede, passando dal ruolo di vedova infelice a quello di sposa felice vivendo una catarsi che induce al pianto e al riso, e rafforza la vena umoristica del racconto: «Enid me tomó la cara entre las manos. Largas lágrimas rodaban por sus mejillas, y me sonreía. Me sonreía sin tratar de ocultarme sus lágrimas. – Sí, comprendo, amor mío... – murmuré, con los labios sobre un extremo de sus pieles» (76).

Per divertirsi Guillermo e Enid vanno spesso al cinema, che nel racconto diviene metafora di «teatro» e viceversa (cfr. 78), come accade in *Si gira* di Pirandello. Mentre sono a New York vanno a vedere un film, *El páramo*, tratto da «una ficción novelesca» (78), in cui Duncan Wyoming ha una parte, in un triangolo d'amore. Quiroga la descrive per rovesciare umoristicamente le cose, che diventano referenti di diverse di-

⁷ H. Quiroga, *El desierto*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1977, p. 71. D'ora in poi il numero della pagina nel testo rimanderà a questa edizione.

menzioni temporali, anche della futura vicenda a triangolo nella vita personale di Duncan. Così Quiroga suggerisce la nozione dell'arte che prevede ed è specchio della vita (cfr. 77, e *Ciascuno a suo modo* di Pirandello). E gioca su una moltitudine di contrasti, di timbro profondamente pirandelliani che animano tutto il racconto, tra vita e morte, tra essere e apparire, tra realtà e finzione, tra spettatori e spettacolo, tra attore e persona. Essi si ingigantiscono, sfruttando persino il «blanco y negro» del film (78), quando Enid e Guillermo sono descritti profondamente assorti nella contemplazione del film e ne vedono uscire, come un «prodigio» (70, 77, cfr. ad esempio *Guardando una stampa*, *La buon'anima*, *Visita*, *La scelta*, *Effetti di un sogno interrotto*, ecc., di Pirandello), Duncan in carne e ossa, che li guarda con la loro stessa intensità; una scena in cui Duncan da attore-personaggio diventa spettatore-persona della recita da parte di Guillermo e Enid della loro «monstruosa infidelidad» (cfr. 76-78, 81).

Guillermo ed Enid ritornano per molte sere al «Metropole» a vedere il film. Ogni volta l'apparizione di Duncan si fa più pirandellianamente «viva», e sembra scendere dallo schermo per dar sfogo alla sua «ira» e vendicare il tradimento; si erge «l'ombra del rimorso» e come Bellavita, Enrico IV ed altri personaggi di Pirandello, li tortura e li terrorizza col suo sguardo (78-79). E poi, come accade a certe figure di *Ciascuno a suo modo*, Guillermo ed Enid si fanno attori di ciò che dicono di loro gli altri spettatori (cfr. 79). Guillermo, offeso dal comportamento vendicativo di Wyoming ritorna con Enid a vedere il film portando «un revólver en el bolsillo» (*ibid.*) e come lo vede uscire dallo schermo, gli spara, stranamente la sua mano dirige il colpo su se stesso. Allora l'umorismo di Quiroga qui, oltre a riaffermare l'idea dell'arte che prevede la vita, trasforma la «finzione» e l'«idillio» d'amore in tragedia: «Yo lo vi adelantarse, crecer, llegar al borde mismo de la pantalla, sin apartar la mirada de la mía. Lo vi desprenderse, venir hacia nosotros... Lo vi extender las zarpas de sus dedos ..., e hice fuego» (80).

L'umorismo di Quiroga qui e in altri racconti (cfr. ad esempio *Cuentos de la selva*, *El selvaje*), anche se sovente più secco di quello pirandelliano, riesce efficacemente a rappresentare il senso dell'assurdità della vita. Una vita che a volte viene vista dal rovescio, da chi è in fin di vita, o addirittura dal regno della morte (81), come accade a volte in Pirandello (cfr. ad esempio *Il marito di mia moglie*, *Notizie del mondo*, *Al-l'uscita*).

Anche il romanzo *El socio* (1929) del narratore cileno Jenaro Prieto (1889-1946) risente di una chiara influenza del *Fu Mattia Pascal*, dei *Sei personaggi* e di certe novelle pirandelliane.

Samuel Goldenberg, un uomo di affari, spesso bersaglio per la sua grottesca obesità dell'ironia di Prieto⁸, vorrebbe che il protagonista, Julián Pardo, un vecchio amico di scuola, venisse a lavorare in un «negozio minerario» che intende comprare e che si prospetta «lucrativo» e «aurifero» per tutti (cfr. 11-15). Julián, uno scrittore che ha pubblicato anche due libri di poesia che gli hanno guadagnato la stima di molte persone (17), inclusa Anita Velasco, la moglie di Goldenberg (19), gli risponde per lettera che il «suo» «socio» non gli permetterebbe mai di accettare l'offerta (23).

Da qui si comincia a percepire l'immagine di Prieto scrittore umorista che, come Pirandello, spesso imparte «el sentido del humorismo y la ironía» ai suoi personaggi (40). Si apprende che Julián descrive un socio che è frutto della sua fervida immaginazione, la quale, si sa, aiuta il personaggio ad evadere dal soffocante fardello della vita (cfr. *Rimedio: la geografia* di Pirandello). Come Mattia Pascal viene costretto da varie circostanze a creare Adriano Meis, così Julián ad una festa in casa di Goldenberg viene spinto a dargli il nome, pur «fingendo» contro voglia ma provando una euforia creativa: «¿Qué nombre? ¿Cómo se llamaba? Sí; Julián estaba cierto de haberle inventado alguno..., pero ¿cuál?... Y él no podría ni aun saber su nombre. Lo iban a descubrir en la mentira. ¡Iba a quedar en ridículo!... él había cogido una servilleta de papel y había escrito muchas veces el famoso nombre que no se le olvidara ... Walter Davis... Walter Davis... Walter Davis... Walter Davis» (28-30).

A questa festa e di solito in luoghi dove c'è gente, Julián si sente solo, emarginato, straniero (35), essendo in fondo un introverso. Ma qui vive momenti di esaltazione flirtando con Anita Velasco, che, avendo passione per la letteratura, lo ascolta con piacere parlare del suo «romanzo da fare», la cui trama rifletterà i loro intimi rapporti (46), e che verrà scritto non appena avrà superato la difficoltà di trovare un'immagine di protagonista, nuova e singolare (46). Poi il suo sorriso sornione ci fa capire che l'ha trovata in Davis (*ibid.*). Mentre così si sfoga la sua fantasia, ci si accorge che lo scrittore ha in mente il non facile rapporto tra lo scrittore e le sue creature che s'incontra in diversi meta-racconti di Pirandello. A casa parla con entusiasmo del socio alla moglie, la informa

⁸ Cfr. J. Prieto, *El socio*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944, p. 35. D'ora in poi il numero della pagina nel testo rimanderà a questa edizione.

di aver formato una società, d'avere preso un «nuovo ufficio» con lui (30), le dice di aver trascorso una serata felice con Davis quando invece l'ha passata ad una festa di affari molto noiosa (cfr. 41).

Come quando Mattia Pascal deve costruire una personalità da dare ad Adriano Meis, Julián inventa ogni particolare della vita di Davis, e ne fa un ritratto molto dettagliato (88), anche con pennellate umoristiche che accentuano i contrasti che esistono nella sua personalità (38-39). Umoristicamente a volte ride e si burla della sua creazione, che tuttavia è sempre presente nell'opera, come la signora Ponza in *Così è se vi pare*. È soltanto «un nombre, una quimera», una creazione «de su mente», ma può servire persino come un'arma di difesa contro i tranelli della società e del mondo degli affari (39).

Pirandellianamente lo «costruisce» attraverso un drammatico procedimento soliloquante (cfr. ad esempio 103), felice e diverso dalla sua triste situazione esistenziale. Egli ha un figlio gravemente malato, è senza risorse finanziarie, la vita di casa è infelice (cfr. 40), come per Mattia Pascal, perciò Davis è tutto ciò che egli vorrebbe essere e non è. Prieto, rifacendo a modo suo l'episodio che arricchisce a Montecarlo Mattia Pascal, fa giocare Julián e vincere fino a diventare un milionario ammirato da tutti nel mondo degli affari, dietro i suggerimenti di Davis (cfr. ad esempio 65, 82). Naturalmente la cosa assume un colorito comico (cfr. ad esempio 108-109), quando ad esempio gli uomini di affari cercano Davis per chiedergli consigli su investimenti da fare e questi vengono loro trasmessi tramite la voce di Julián. Ed alquanto tragica appare la situazione quando Julián incomincia a credere veramente nell'esistenza di Davis, e impone la credenza anche a quelli che ne hanno dubbi (122), diventando un «tragico» attore alla maniera di Enrico IV, con una abilità istrionica di cui si rendono conto certi astanti, specie le donne desiderate come Anita Velasco (119). L'umorismo di Prieto si fa chiaramente tragico quando Julián non può ritirare tutti i soldi guadagnati in Borsa perché ha comprato le azioni col nome del socio (51).

Bisogna allora falsificare l'autorizzazione di Davis, e al suo piano si oppone la sua «coscienza», la voce di Davis:

Una voz sutil e irónica a levantarse en su conciencia: – Muy bien, Julián: eres el más perfecto tinterillo; pero así y todo, vas a hacer una incorrección o algo peor que eso, un acto vergonzoso: vas a engañar al notario ...

– Vas a falsificar una escritura. – No; voy a darme poder a mí mismo. – Cometerás un acto indigno... – Voy a cobrar lo que me pertenece. – Vas a engañar... – Voy a poner fin a un engaño. – ¡Mintiendo!... – Será mi última mentira... Con ella voy a volver a la verdad. (52-53)

E quando Julián si presenta come Walter Davis nello studio di un «notaio», l'umorismo di Prieto, come quello di Pirandello, ridicolizza e smaschera il mondo della giustizia ufficiale e la corritività dei suoi rappresentanti. E drammatizza la funzione ingannatrice e non solo creatrice della memoria (55-57, nel romanzo affiorano individui che ricordano di aver conosciuto Davis, in Africa, 77-78, a New York, 93, e una donna che addirittura sostiene di esser stata resa incinta da lui, 97-103).

Poco dopo Julián si spoglia del «rivestimento» di Davis, inclusi gli «occhiali» che gli avevano dato l'aspetto dell'intellettuale, come Pascal si era liberato degli indumenti di Meis. Quando Julián va in Borsa a riscuotere i soldi continua a distanziarsi da Davis fino a volerlo distruggere agli occhi degli altri (cfr. 60-61: «Davis era un mito»). Ma ora che dice la «verità» sulla inesistenza di Davis, nessuno lo crede, tutti credono solo la verità della menzogna, dell'illusione (cfr. 119-120). Lo deve fare perché Davis gli è diventato «l'ombra del rimorso» ed egli, come certi personaggi pirandelliani (*La disdetta di Pitagora*, *La maschera dimenticata*, *Stefano Giogli, uno e due* ecc.), ha spesso la sensazione di essere pedinato dal fantasma-Davis (75-77). Il quale a volte gli si presenta con la tracotanza di certi meta-personaggi di Pirandello (cfr. *Personaggi*, *Colloqui coi personaggi*): «Comenzaba a moverse en un ambiente irreal y absurdo... Los flacos brazos de Davis parecín emerger del misterio, de la sombra, de la nada y oprimirlo estrechamente. – Mr. Pardo. ¿Por qué me odia? Soy su socio; le hecho ganar dinero a manos llenas... ¿Se avergüenza Ud. de mí?» (80).

Così Julián, come lo scrittore di Pirandello davanti al personaggio «petulante» (cfr. *La visita*, *La tragedia di un personaggio*), instaura con lui un rapporto gradatamente sempre più ostile. I due cercando di dominarsi a vicenda (127), o si accusano reciprocamente di pazzia (cfr. 152-153). Soprattutto quando Julián si immerge negli affari di Borsa, Davis si modella un incubo che lo terrorizza e gli procura crisi di identità: «Al estampar la firma Walter R. Davis ... le parecía que había perdido su personalidad, que no era el mismo, y se palpaba el cráneo... Temblaba al divisar el cristal en cuyo fondo obscuro temía ver de un momento a otro la silueta larga y amarillenta del inglés» (95). La stessa cosa accade quando Julián si trova in situazioni molto problematiche (100-111) o nella catastrofe economica finale (147-148). La sua profonda disperazione lo spinge a decidere di liberarsi di Davis sfidandolo a un duello (131), la cui raffigurazione (127-143) ricorda i duelli pirandelliani del *Giuoco delle parti* e di *Ciascuno a suo modo*. La descrizione di Julián che legge sulla stampa della morte di Davis (144-145) ricalca quella di Mattia che

legge sul giornale della propria morte. Ma Davis, «sombra negra» con una evidente «ferita» (152), gli si presenta per farsi giustizia: drapprima gli uccide il figlio (152-153) e poi gli strappa la maschera di scrittore, rivendicando la propria «ragion d'essere», la propria immortalità nel regno dell'arte, come fanno diversi «petulanti» meta-personaggi pirandelliani:

– No me trate usted de tú.

– ¿También exiges cortesías? Has muerto a mi hijo, me has quitado a mi mujer, me has engañado, y, ¿quién eres? Un engendro de mi imaginación, ¡una mentira! Tú no existías antes... yo te he creado... Te inventé un nombre... Julián había tomado el revólver, y, de pie junto a la mesa, lo miraba trémulo de ira. Davis se sonrió.

– ¡Es inútil que dispare, mister Pardo!... ¡Usted mismo acaba de decir que me ha inventado, que soy un producto de su imaginación, «una creación del arte» – si no encuentra un poco petulante el nombre –. Y las creaciones del arte no mueren, mister Pardo. ¡Son los autores los que mueren! Consulte su *biblioteca*. No es muy abundante, pero le quedan aún algunos libros clásicos – los clásicos no se venden –. Edipo, Hamlet, Don Quijote... seres inventados, seres que están libres del asesinato... Ud. puede cometer otros delitos, puede quedarse con lo ajeno, puede falsificar una escritura... puede calumniar, puede agredir... y no obstante, jamás podrá matar a un personaje creado por su mente... ¡Somos inmortales! (166-167)

E infatti Davis la spunta con il suo creatore, il quale invece di ucciderlo commette un suicidio: «Julián tomó el revólver y lo apoyó sobre su sien derecha» (169).

* * *

Dagli anni Venti fino ai tempi recenti i drammaturghi ispano-americani si sono fatti un idolo del nostro scrittore, se ne sono ispirati, se ne sono lasciati influenzare, o lo hanno imitato senza ritegno, con drammi come *Tu honra y la mía* (1925) di Francisco Defilippis Novoa, *Una comedia sin título* (1927) di Antonio Cunill Cabanellas, *Tres personajes a la pesca de un autor* (1927) di Alejandro E. Berruti, *El espectador o la cuarta realidad* (1928) di Vicente Martínez Cuitiño, *El y ellos* (1929) di Adolfo Bottazzi, *Una comedia improvisada* (1933) di Marcos Bronenberg (traduttore anche del *Berretto a sonagli*), *El teatro soy yo* (1933) di César Tiempo, *La hiedra* (1941) di Xavier Villaurrutia, *La rebelión de Galatea* (1951) di Jacob Langsner, *Ensayo N. 4* (1953) di Héctor Plaza Noblía, *Qwertyniop* (1961) di Delmiro Sáenz, *No hay función* (1967) di

Néstor Kraly. Né vanno dimenticati i drammi di Roberto Arlt e di Mario Benedetti, né quello che si intitola *Nada de Pirandello... ¡por favor!* (1934, prima rappresentazione 1937, «Teatro Moderno» di Buenos Aires) di Enzo Aloisi (un italo-argentino nato nel 1886 a Firenze che, oltre ad aver scritto altri drammi – ad esempio *Hechizoa*, *El crimen de Liniers*, *Sentimientos*, *Madre* – fu giornalista, narratore di racconti, e traduttore di opere italiane in spagnolo, tra cui *L'uomo dal fiore in bocca* e *L'umorismo* di Pirandello).

Nada de Pirandello... ¡por favor! è un dramma paradossale, ironico, umoristico, che proclama il rifiuto di Pirandello, ma di fatto lo adotta rifacendo a diversi livelli la trilogia del teatro nel teatro, e soprattutto i *Sei personaggi*. L'opera, in tre atti e con un epilogo, si ambienta nello studio-biblioteca di un rinomato drammaturgo, El Autor. Si apre con la visita di un Empresario che gli viene a chiedere, per l'apertura della nuova stagione, un'opera che non sia ispirata né alla avanguardia né a Pirandello;

La temporada próxima haremos teatro grande, y, sobre todo... ¡gran teatro! ¡Arte! ... Drama, eh, Drama, pero con sus buenas notas cómicas ... Y, mucha moral; teatro fa-mi-liar, por sobre todo; conflicto sentimental, patético ... Elige el asunto más novedoso... haz teatro moderno, todo lo moderno que quieras... pero... ¡por favor!... nada de Pirandello ... Mira no te dejes seducir con el espejismo del teatro vanguardista. Para el público, Pirandello, únicamente es Pirandello, cuando es Pirandello ... Nada de Pirandello, ¡por favor⁹.

L'Empresario è modellato sull'immagine del Capicomico di *Sei personaggi*: ambedue non capiscono il teatro di Pirandello e prediligono quello tradizionale (romantico-borghese di fine secolo, – di cui è consapevole l'Autor aloisiano, cfr. 21, 50, e cfr. MN, I, 53). L'Autor accetta l'offerta con poco entusiasmo, dovendo scrivere secondo il gusto del pubblico, oltre che a dover affrontare la tipicamente pirandelliana fatica del «dramma da fare», a portarsi nello studio a dare «udienza» ai suoi personaggi. Qui lo segue sempre la voce dell'Empresario (20); ma lo segue anche il ricordo di Pirandello, sicché nel suo dramma si ritrova la relazione a tre del dramma pirandelliano, e la moglie lo ammonisce che «no es necesario complicar a Pirandello en este asunto» (22).

⁹ E. Aloisi, *Nada de Pirandello... ¡por favor!*, Buenos Aires, J. Lajouane, 1937, pp. 15-17. D'ora in poi il numero della pagina nel testo rimanderà a questa edizione.

Comunque anche a lui, come a Pirandello, si presenta una folla di personaggi che chiedono di essere realizzati e prendono gradatamente una forma autonoma. Sicché il loro rapporto con l'autore diventa prettamente pirandelliano. Alcuni gli suggeriscono certe cose, altri gliene impongono altre. Gli parlano della decadenza dei «valori morali» nel teatro e nella società contemporanea (30), gli dicono come vogliono essere realizzati, quale ruolo vogliono assumere, quale scena vogliono recitare, e quali parti loro assegnate non si sentono di interpretare (33). Mentre il Figlio di *Sei personaggi* si rifiutava di partecipare all'azione, qui c'è un figlio che implora di esserne incluso (pp. 38-39). Ci sono quelli che ignorano completamente l'autore e continuano a recitare la loro parte, come si vogliono (36); quelli che criticano il mondo in cui la sua opera si evolve, e gli dicono come invece si dovrebbero sviluppare gli avvenimenti; quelli che lo sollecitano ad «evitare» l'influsso della «psicologia» pirandelliana che senza che lui se n'avveda si sta infiltrando nell'opera (37); e infine quelli che invece lo consigliano di avvalersi di Pirandello per risolvere certi problemi di creatività: «Si Pirandello no estuviere proscripto de este lugar, yo les enseñaría a ustedes un medio para salir de esta condición» (57). È insomma un rapporto pieno di scontri, di tensioni, di alterchi, di violenza verbale, di rifiuto reciproco, di beffe e di derisioni (73-74), e l'impressione che ne risulta è che finisce per essere dominato dai personaggi. Ne è esempio il rapporto tra l'Autor e la Mujer, una personalità modellata sulla Figliastro pirandelliana (cfr. anche 60-61):

AUTOR. – ¡Bueno, basta!... ¡¿la comedia la escribo yo o la escriben ustedes?!

MUJER. – No te olvides que eso le ocurre precisamente a los autores que ponen más alma en sus personajes. Y éstos viven, después, su propia vida... o no pueden vivirla... como en «Seis personajes...» de Pirandello.

AUTOR. – (*dando un salto en la silla*) ¡Quién ha nombrado aquí a Pirandello?! Mucho cuidado con mezclar en estas cosas a ese señor ... Algo nuevo, teatral, moralizador, interesante, pero... ¡Sobre todo: nada de Pirandello! (35-36)

Spesso questi personaggi si esprimono con un linguaggio colorito pirandelliano (ad esempio 40-41), e con la consapevolezza della propria natura di creature d'arte e non persone del dottor Fileno e della Figliastro: «somos 'personajes', entes de ficción... podemos vivir... vivir ... nosotros... no somos seres vivientes» (43-44). Aloisi riesce ad articolare altri rapporti tipici delle meta-creazioni pirandelliane, inclusi quelli tra

l'autore e il pubblico, tra il regista e l'attore, tra il personaggio storico e quello fittizio. E tra i motivi comuni ai due autori si possono elencare quello dell'incesto (61), quello dell'opera incompiuta o rifiutata, dato che l'Autor riesce a scrivere solo il primo atto (72). Persino la didascalia di *Nada de Pirandello... ¡por favor!* assomiglia molto a quella pirandellina nel ritrarre narrativamente l'aspetto fisico e psicologico del personaggio.

* * *

Anche l'argentino Agustín Cuzzani (1924-1987), la cui produzione teatrale inizia nella seconda metà degli anni Cinquanta, è in debito all'arte di Pirandello. *El centroforward murió al amanecer* esplora soprattutto il motivo della natura del personaggio. Una società di calcio in crisi finanziaria decide di vendere il suo migliore giocatore, Arístides Garibaldi, per pagare i debiti. Un collezionista, Lupus, lo acquista e lo sistema in un vecchio palazzo da cui non si può né uscire né fuggire, e nel quale conserva le sue collezioni, consistenti di «personaggi» presi dal passato della storia e della letteratura, oltre che dalla vita contemporanea, scienziati, artisti e letterati. Ciò fa sì che si possa vedere in Lupus la metafora di uno «scrittore» demiurgo che controlla le sue creazioni e il suo palazzo il traslato di un libro, in cui si riscrivono e si ricreano figure di età e di discipline diverse.

Nel palazzo-libro, che poi metaforicamente è ciò che lo scrittore Lupus porta dentro, Garibaldi si incontra con Amleto. Pirandellianamente essi sono due opposti. Uno è un personaggio reale del mondo dello sport e l'altro è un personaggio fittizio del mondo della letteratura; uno è semplice ed innocente, l'altro complesso ed intellettuale. Attraverso la figura di Amleto Cuzzani dimostra una profonda comprensione della concezione pirandelliana del «personaggio» («sombra que vengó a una sombra ... Me realizo. Soy»)¹⁰, che si toglie e si ripone con disinvoltura la maschera dei ruoli che gli vengono assegnati, e della identità bifronte ed enigmatica. Anche gli altri personaggi della collezione sono consapevoli della natura di se stessi e di Amleto come personaggi» (92). Ma ad Amleto soprattutto è assegnato il compito, simile a quello del Padre dei *Sei personaggi*, di sviluppare questo motivo, con il linguaggio filosofico, della personalità abituata a riflettere più che non a vivere la vita: «Vivir es una antesala del destino. Una extraña agitación que pierde su sentido cuando se cumple a sí misma. Vivir es meditar. Meditar es postergar, in-

¹⁰ A. Cuzzani, *Teatro completo*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1988, p. 91. D'ora in poi il numero della pagina nel testo rimanderà a questa edizione.

definir, perdurar en el aire con vuelo de flecha lanzada hacia el vacío ... subsisto mientras puedo dilatar este presente meditativo» (89-91).

Invece Garibaldi personifica la vita attiva, di uno che vive senza vedersi vivere («HAMLET. – Te entregas a la acción sin un proposito. (*Rie*). ¿Sabes que tú eres el anti-Hamlet? ... Eso. La acción inútil ... Odio la acción», 91; «GARIBALDI. – Yo quiero vivir mi vida, estar con mis gentes, jugar al football» 95). Amleto dileggia questa personalità di uomo frivolo, fissato nella forma effimera, evanescente e vuota di atleta, di una realtà che fluisce e si autodistrugge, mentre lui è cristallizzato, come Enrico IV (MN, I, 355), nella forma viva ed eterna della storia.

Cuzzani si serve di Amleto anche per disquisire sulla funzione della parola, creatrice di diversi significati per ciascuno di noi, e sulla difficoltà dell'umana comunicazione attraverso la parola: («HAMLET. – ¡Football! ¡Extraña palabra esa! Suena a mis oídos como una voz extranjera cuyo significado no alcanzo. Seguramente no es palabra dinamarkesa. ¿Qué es football? ... ¿Sabes tú lo que es el Hébenon? Seguramente lo ignoras. Pues ahí tienes. Yo no sé lo que es football ... ahora, explícame, extranjero, ¿qué es football?» 90-91).

Come il personaggio pirandelliano, l'inattività, la passività e l'impasibilità di Amleto sono solo apparenti; l'azione di Amleto è drammaticamente interiorizzata, matura prima nello spazio della coscienza e poi trova sfogo con l'arma della parola, insomma è pirandellianamente un'«azione parlata», molto sofferta. Perciò il suo «gioco» non intende divertire, ma vuol essere molto serio e demistificante. Come quando si presenta nelle vesti dell'attore a recitare la parte del finto pazzo:

GARIBALDI. – ¿Quién es ese loco?

PROFESOR. – No es loco. Sabe perfectamente lo que hace.

GARIBALDI. – Pero me atacó con una daga ... ¿Y me quería matar?

...

PROFESOR. – ¡No, hombre! Es un simple juego. Eso forma parte de la personalidad de Hamlet.

GARIBALDI. – Pero en definitiva, ¿quién es? ...

PROFESOR. – Eso es ... actor ...

GARIBALDI. – Sí, algo voy comprendiendo. ¡Aunque todo esto me resulta tan raro...! No veo por qué tuvo que actuar conmigo. Está bien que sea un actor, pero esto no es un teatro.

PROFESOR. – Sí, esto no es un teatro. (92)

A volte questa finta pazzia si dispiega non solo davanti a Garibaldi ma anche davanti alla gente che viene a visitare la collezione di Lupus,

come in Pirandello vien fatta una visita al finto pazzo Enrico IV o come in *Ciascuno a suo modo* c'è l'incontro tra i personaggi della creazione artistica e il pubblico degli spettatori (95-96). Né mancano occasioni nei soliloqui di Amleto da cui traspare la rivalità tra lui e Garibaldi, che richiama quella tra Enrico IV e Belcredi (99).

La rivalità, come in Pirandello, nasce anche tra lo scrittore-demiurgo padrone assoluto del suo mondo e le sue creature, che più maturano come personaggi, più si fanno ribelli: Garibaldi, ormai fissato nella forma (che per lui è «prigione» e morte) di personaggio oggetto della collezione, ne vuole uscire per ritornare (assieme alla ballerina Nora) ad essere una persona della vita e fare il giocatore:

LUPUS. – ¿Qué? ¿Te rebelas? ¿Sabes tú lo que significa aquí una rebelión? ...

GARIBALDI. – Yo no tengo miedo.

LUPUS. – Los dos son una misma pieza. El castigo alcanzará a los dos. Es tu última oportunidad, rebelde ... ¿Pero qué clase de rebelión es esta? ¡Aquí el único que da órdenes soy yo: Lupus! (103)

Davanti alla ribellione insistente di Garibaldi, Lupus lo condanna a morte, che è metafora del ripudio del personaggio ribelle da parte dell'autore, ma prima dell'esecuzione Garibaldi proclama l'immortalità di tale rimedio reclamando anche per sé la natura di «personaggio», di personaggio mitico-popolare, di «eroe» ordinario, e quindi la propria immortalità nella coscienza collettiva:

– No. Yo no voy a morir. Esto... también es parte de la vida. Pueden ahogar mi voz y castigar mi cuerpo. Eso también es vida. Yo... soy un hombre. He tenido que sufrir mucho para comprenderlo. Pero ahora sé que no estoy solo. En cada barrio, en cada rincón de la ciudad enorme, en todas partes donde se sufre y se comprende, hay hombres como yo. Y entonces no importa que haya lobos que quieran comprar la sangre y se apoderen de la alegría y la felicidad del hombre. Yo he luchado. He probado más fuerzas y estoy seguro. Eso... no muere. (*La luz sobre su rostro es intensa*). Desde aquí, veo llegar la aurora. No es más que un intento de claridad sobre los tejados, más allá del horizonte. ¡Pero es la aurora! ... ¡Es la aurora! ¡Es la aurora que viene! (107)

Questa proclamazione gli accattiva la simpatia e gli guadagna l'approvazione del Vagabundo, il personaggio-corò del dramma, un Laudisi che commeta, spiega, interpreta, l'intima moralità dell'azione drammatica.

L'eredità di Pirandello è presente anche nell'opera di vari poeti sudamericani, come evidenza ad esempio quella di Octavio Paz (Messico, 1914-), soprattutto quando tratta il tema dell'identità individuale e della poetica (cfr. *Máscaras de alba*, *Espejo, ¿No hay salida?*, *Piedra de sol*, *El otro*, *Un poeta*, *Hacia el poema (Puntos de partida)*, *Escritura*, *Escrito con tinta verde*, *Las palabras*, *Epitafio para un poeta*, ecc.), e quella di altri scrittori, come Gabriel García Márquez (Colombia, 1928-; cfr. ad esempio *Doce cuentos peregrinos* del 1992), che purtroppo qui non si possono analizzare per la vastità e la complessità dell'argomento.

Pirandello è un capostipite della letteratura novecentesca e un caposcuola della scrittura sperimentale contemporanea. Ai canoni del cosiddetto «pirandellismo» attingono scrittori d'ogni nazionalità¹². Ma ricordando l'idea di Jorge Luis Borges che «ogni scrittore *crea* i suoi precursori» e quella di Northrop Frye, condivisa da tanti studiosi del nostro tempo, che un testo creativo, mentre sviluppa il suo discorso, in realtà si riferisce ai testi che l'hanno preceduto, nasce da loro, diventa possibile pensare che oltre al «pirandellismo» di Pirandello ci sarà pure il «pirandellismo» dei suoi seguaci, che non ricalca sempre alla lettera quello di Pirandello. Esso può ispirarsi in tanti modi, all'esperienza poetica pirandelliana, ne può prendere spunto per avviare un discorso nuovo, per giungere a più rivoluzionarie innovazioni.

¹¹ Per un discorso dettagliato su tale argomento si rimanda al mio saggio *Pirandello nell'America Latina*, Fiesole, Cadmo Edizioni, 2001.

¹² Si vedano ad esempio T. Bishop, *Pirandello and The French Theater*, New York, New York University Press, 1960 e il mio studio *Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea*, Ravenna, Longo, 1990.

Sarah Zappulla Muscarà

Pirandello traduttore e autotraduttore

Dei dodici testi teatrali maturati durante la stagione siciliana otto sono stati tradotti dallo stesso Pirandello (cinque, *Pensaci, Giacuminu!*, 'A birritta cu 'i ciancianeddi, *Liola*, 'A giarra, 'A patenti, dal dialetto in italiano; tre, *Lumie di Sicilia*, 'A morsa, *Ccu 'i nguanti gialli*, dall'italiano in dialetto), due sono traduzione di opere altrui ('*U Ciclopu* dall'omonimo dramma satiresco di Euripide, *Glauco* dall'omonima tragedia di Ercole Luigi Morselli), due, scritti in collaborazione con Nino Martoglio, 'A vilanza e *Cappiddazzu paga tuttu*, non sono mai stati tradotti¹.

Un dialetto, quello di Pirandello, che sul piano culturale fruisce della giovanile preparazione filologica e glottologica confluita nella tesi di laurea *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti*² (*Suoni e*

¹ L'intera produzione in dialetto è ora raccolta in un *corpus* unico: L. Pirandello, *Tutto il teatro in dialetto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Milano, Bompiani, 1993, voll. 2 (collana «Nuovo Portico»); e, in una nuova edizione con glossario dei termini dialettali, Milano, Bompiani, 1995, voll. 2 (collana «I Delfini Classici»). Sul tema del nostro intervento si rinvia a: A. Varvaro, «*Liola*» di Luigi Pirandello fra il dialetto e la lingua, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», Palermo, V, 1957; G. Piccitto (a cura di), *Luigi Pirandello. 'A giarra*, Milano, Il Saggiatore, 1963; A. Pagliaro (a cura di), *Luigi Pirandello. 'U Ciclopu*, Firenze, Le Monnier, 1967; G. Giacomelli, *Dal dialetto alla lingua: le traduzioni pirandelliane de «'A giarra» e di «Liola»*, in *Mille. I dibattiti del Circolo linguistico fiorentino (1945-1970)*, Firenze, Olschki, 1970; L. Salibra, «*Liola*»: Pirandello autotraduttore dal siciliano, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», Palermo, XIII, 1977; AA.VV., *Pirandello dialettale*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo, 1983; S. Zappulla Muscarà, «'A patenti» di Luigi Pirandello, in «Teatro Archivio», Roma, 9 maggio 1986; S. Zappulla Muscarà, *Odissea di maschere. «'A birritta cu 'i ciancianeddi» di Luigi Pirandello*, Catania, Maimone, 1988; S. Zappulla Muscarà, *Il «Glauco» di Morselli nella traduzione in dialetto siciliano di Pirandello*, «Studia Oliveriana», Pesaro, 1994; S. Zappulla Muscarà, «*La giara*», dal testo narrativo al testo drammatico, in AA.VV., *Pirandello: teatro e musica*, a cura di E. Lauretta, Palermo, Palumbo, 1995.

² L. Pirandello, *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti*, Halle a. S., Druck der Buchdruckerei des Waisenhauses, 1891 (apparsa, in ristampa anastatica, con

sviluppo di suoni della parlata di Girgenti), discussa a Bonn in lingua tedesca, su quello artistico soddisfa il bisogno di saggiare strumenti linguistici più penetranti, su quello umano consente il recupero nostalgico delle voci, dei suoni, dei ritmi, delle cadenze, dei costumi, del folklore della terra natia. Un dialetto, «vero unico idioma», che si compiace del gustoso uso di singolari e desueti modi di dire, teso com'è alla creazione e al consolidamento di uno stile proprio («la sola conquista necessaria agli uomini e ai popoli»), di una prosa viva e schietta, di un dialogo più denso e colorito (e l'umorismo lo troviamo «nelle espressioni dialettali»). Talora aggressivo, sapientemente ricco di voci gergali, disposto ad una mai pacata sperimentazione – dove l'aurea lezione di Verga approda ad una scrittura dai toni qua e là espressionistici –, incanalato in strutture aperte, non vincolate dal codice unitario e sclerotizzato della letterarietà, insieme criptolalic e comune, ma orientato pure all'attenuazione dei caratteri forti, distintivi, a beneficio delle platee non siciliane. Neutro, impersonale nel fluire della ragione, allusivo quando cede alle emozioni, il dialetto pirandelliano scorre su due piani linguistici che s'intersecano: il sociale e il privato. L'uno evade dai confini municipali assumendo i toni formali della comunicazione a vasto raggio, si italianizza; l'altro si chiude claustralmente nella realtà locale, nel microcosmo familiare. Mai rigidamente distinti, attuano un'impetosa ricognizione della sfera speculativa e affettiva, intrecciando la straniata oggettività del discorso razionale con una passionalità sempre in agguato. L'arrovella isolano, la pertinacia sofistica, intrisa d'amarezza, si avvalgono della mediazione di una misura dialettale finalizzata a condensare e veicolare il messaggio ideologico; la situazione emozionale ricorre, invece, ad una dimensione dialettale gravida di esperienza vissuta, risultando comunicativamente più suggestiva di quella discorsiva; dimensione quanto più limitata territorialmente, tanto più idonea a instaurare un clima d'intimità e partecipazione con i personaggi, di autentica comunicazione, rivelandosi, perciò, più efficace per abbattere la barriera dell'indifferenza. Ma quale dialetto è quello di Pirandello? Se si esclude la natia parlata girgentana di *Liola* («incontestabilmente la più pura, la più dolce, la più ricca di suoni»), altrove si registra la mescolanza di svariati, eterogenei apporti dialettali, derivati da quasi tutte le aree isolate, con prevalenza,

prefazione di G. Nencioni, Pisa, Edizioni Marlin, 1973). La traduzione in lingua italiana della tesi di laurea di Pirandello è stata pubblicata, con introduzione di S. Milioto e col titolo *La parlata di Girgenti*, Firenze, Vallecchi, 1981; con introduzione di G. Nencioni e col titolo *Fonetica e Sviluppo Fonico del Dialetto di Girgenti*, Roma, Cometa, 1984.

tuttavia, oltre che della materna e palermitana, dell'area catanese, vale a dire quella degli amici e sodali commediografi Capuana e Martoglio, per ricordare solo i più illustri, e dei grandi attori a cui quel teatro era destinato. E innumerevoli sono stati i tesori disseminati da Musco e dai suoi compagni nei labirinti dell'universo linguistico pirandelliano³. Ne è scaturito un pansiciliano, un siciliano ecumenico, una poliparlata funzionale agli interpreti e al pubblico. Ricco di connotazioni semantiche, di locuzioni idiomatiche, di modi di dire peculiari, di sottintesi, onomatopee, movimenti, risonanze, capace di rendere le *nuances de la pensée*, ora quotidiano, colloquiale, intimo, ora aulico, arcaico, desueto, il dialetto pirandelliano è immagine speculare di una Sicilia che effonde cultura anche per il tramite di uno strumento espressivo suo proprio vivo e percettibile, in grado di mediare il pensiero, offrendosi ad un più agevole processo di decodificazione. Però quando è serrato, familiare, il dialetto rivela la sua intraducibilità e non perché ogni traduzione «o sminuisce o guasta», come dimostra il parimenti felice percorso inverso dalla lingua al dialetto di Pirandello traduttore di opere proprie e altrui. Se confrontiamo i testi in dialetto con le traduzioni dello stesso Pirandello notiamo infatti come si smorzi la carica emozionale della dimensione domestica, consegnata ai sostantivi alterati, agli innumerevoli diminutivi e vezzezzeggiativi, alle insistite esclamazioni, interrogazioni, interpolazioni, sospensioni, pause, amplificazioni, ripetizioni, spezzature, alla modulazione dei toni, al più lento e minuzioso dipanarsi dei discorsi. La dinamica semantica, l'energia lessicale, la sfumatura ironica, l'allusività metaforica, le risonanze affettive si attenuano, la policromia idiomatologica scolora. Scompaiono molti singolari, peculiari modi di dire, sebbene confluisca, nel più temperato tessuto linguistico, qualcosa dell'originaria figurazione simbolica per la tensione ad una lingua «che vuol serbare fin dove è possibile un certo colore, un certo sapore del vernacolo nativo» e che tradirà sovente una sicilianità di fondo. Più grezzo ma certamente più accattivante il dialetto. Letteraria, retorica, borghese, neutra, omologante la lingua, non sempre in grado di restituire l'osmosi essenziale personaggio-ambiente.

Nella nuova veste, impreziosita qua e là da toscanismi, il personaggio perde, con l'espressione verbale più connotativa, la più articolata fisionomia primigenia, lo spessore antropologico, sociologico, psicologico,

³ A Musco si deve anche la presenza di un intercalare da lui reso famoso, *annunna* (allora, dunque), dal latino *at + nunquam*, che ricorre più volte in *Lumie di Sicilia*, *Pensaci*, *Giacuminu!*, *'A birritta cu 'i ciancianeddi*, *'A giarra e Glauco*.

mimico. Esempio è il caso di *Liola* che, concepita nella «dolce lingua materna» («meine süsse Muttersprache»), nella versione italiana risulta disancorata dal *milieu* agreste insulare da cui deriva. Il dialetto assicura infatti alla commedia autenticità sia sul piano della fascinazione emotiva che su quello della drammatizzazione. Ed è ancora l'originaria versione dialettale de *'A giarra* a conferire alla *pièce* la contiguità socio-psicologica vitalizzante il microcosmo contadino nel quale si situa.

Il mondo borghese-impiegatizio di *Pensaci, Giacuminu!*, *'A birritta cu 'i ciancianeddi*, *Ccu 'i nguantu gialli*, attraverso l'uso di codici espressivi diversi (un dialetto che ora si offre alla contaminazione della lingua e ora si chiude nella gelosa custodia della propria intimità), manifesta un segreto bisogno di promozione sociale, di credibilità culturale che, venuto meno l'interno dinamismo dialettico, si smorza nella versione in lingua. Lo stesso vale per *'U Ciclopu e Glaucu*, dove i personaggi risultano diversificati dalla parlata dialettale e privi degli attributi retorici euripidei o della melodrammatica prosa di sapore dannunziano del Morselli.

Taluni personaggi sembrano esibire grottescamente le credenziali di una male acquisita acculturazione, aprendo con gustosi spropositi linguistici uno spazio ilare per l'intrecciarsi di circuiti antropologici differenti, e il gioco allenta la tensione drammatica per le modulazioni dialetto-lingua, popolare-dotto, all'interno di una dolorosa riscossa impossibile o una rivoluzione mancata. Talora l'adozione della lingua in un contesto dialettale o l'uso qua e là di parole e battute in italiano scaturiscono dalla volontà di isolare alcuni personaggi dall'ambiente circostante per evidenziarne la diversità. Scarsamente caratterizzati da elementi specifici soltanto i due atti unici *Lumie di Sicilia* e *'A patenti*, che non fanno registrare differenze notevoli rispetto alla versione italiana più essenziale e meno ricca di segni interpuntivi indicanti sospensione o meraviglia, quali i tre puntini e i punti interrogativi ed esclamativi, sostituiti dal punto fermo.

Numerosi i casi d'inadeguatezza della lingua a tradurre il dialetto che costringono Pirandello ad eliminare a piè pari interi periodi, espressioni, modi di dire, parole, così come i casi di depauperamento della vivacità, del colorito del dialetto.

Solo pochi esempi, degli innumerevoli che si potrebbero fare, di questo come degli altri fenomeni: *iu tinta serva sugnu* → *serva sono*; *vogghiu ca 'i brillanti scurassiru ccà* → *non tradotto*; *Mi pari un crivu d'occhi* → *non tradotto* (*'A birritta cu 'i ciancianeddi*).

Sempre in *'A birritta cu 'i ciancianeddi* il termine dispregiativo *sbanuta* (messa al bando), con cui viene più volte definita donna Rocca 'a

saracina – usato per le donne dalla vita disordinata –, costituito dal rafforzamento della consonante iniziale con il prefisso *s-* (latino *ex*), non è tradotto (o è reso con *megea*), eppure il termine lo si ritrova altrove, per esempio, nella novella *La tragedia di un personaggio* («Orbene, i personaggi delle mie novelle vanno *sbandendo* per il mondo, che io sono uno scrittore crudelissimo e spietato») o nella novella *Donna Mimma* («Chi sa che moine gli avrà fatto, come le sanno fare codeste forestieracce *sbandite* che nelle grandi città del Continente hanno perduto il santo rossore della faccia»), ma gli sarà sembrato troppo aulico in un testo di matrice dialettale.

Quanto all'insistito uso dei sostantivi alterati, del diminutivo in particolare, così frequente nel dialetto (lingua dell'affettività, del privato, a differenza dell'italiano che è la lingua sociale, ufficiale), Pirandello talora evita di tradurre i suffissi *-uzzu* o *-eddu*, per non incorrere nell'effetto lezioso, spesso ridicolo nella lingua, del diminutivo, raramente adoperato: *È fastidiuseddu... fastidiuseddu...* → È così fastidioso! (*Pensaci, Giacuminu!*); *casuzza* → casa; *figghiuzzi* → non tradotto; *'u sò sanguzzu* → sangue suo; *fratuzzu* → fratello; *matruzza* → mamma; *catinazeddu* → catenaccio; *rigginedda* → regina (*'A birritta cu 'i ciancianeddi*); *carnuzzi* → carni; *armuzzu* → anima; *Signiruzzu* → Dio; *Gisuzzu* → non tradotto; *panuzzu* → un tozzo di pane; *rubbedda* → rustica casupola; *vicineddi* → buone vicine; *chiumazeddu* → guancia; *nicaredda* → piccola; (*Liola*). Lo stesso vale per la nozione peggiorativa *-azza*: *tistazza* → testa di mulo; *armalazza* → pazza (*'A birritta cu 'i ciancianeddi*).

Solo il riflesso di una struttura linguistica più pregnante gli esempi di traduzione 'scolorita', quando non toscaneggiante, arcaicizzante oppure tanto 'libera' da falsare l'originario significato: *Sugnu fimmina granni, e la facci m' 'a sentu pizzicuna pizzicuna...* → Ho i capelli bianchi, e me li ha fatti diventare rossi dalla vergogna!; *ma è tantu bonu... 'na pasta di meli...* → ma per esser buono, è buono; *Chiànciti l'arma, sbrugnata!* → Piangi la tua vergogna!; *Chiarire francamente, senza sotterfugi... senza quadiarisi...* – *mi sta vidennu a mia? Un puzzu di gelati!* → Sarà bene chiarirlo, dia ascolto a me: francamente, senza sotterfugi e senza riscaldarsi. (*Pensaci, Giacuminu!*); *Cc'è fari una facci!* → Devo fargli un'accoglienza!; *Aju 'u carbuni vagnatu? Mi pari che llei, signura mia, l'avi bbonu addumatu e cuvatu dintra, nun sacciu pirchi, contra di mia!* → Ho io la coda di paglia o è lei piuttosto che la vuol pigliare, non so perché, coi denti contro di me?; *li pozzu pigghiari nghiazzu a tutti dui?* → posso prenderli insieme davvero, domani stesso?; *No! chi diciti? Me' maritu? Me' maritu nni fa la scuma a la vucca di vui!* → Che? mio marito? di voi?

ma figuratevi! Guaj a chi vi tocca!; *tutti li schifiusi chi cci fannu li corna ccu so' mughieri* → tutti quei... – uhm, lo stavo per dire! – che lo aiutano a vivere in pace con sua moglie! Ha capito?; – *iu sapia tuttu 'u chinu d''a mpanata – e mi stava zittu.* → – sapevo tutto e mi stavo zitto; *E chi era iu? nenti? Peddi d'allisciari?* E che cos'ero io? Niente? *Pietra d'affilare?* ('A birritta cu 'i ciancianeddi); *Arrassu? E si iu mi vulissi 'ncugnari?* → In là? E se volessi accostarmi?; 'Un 'u viditi com'è vistutu latinu? → Non vedete com'è parato di gala?; *E vidi ca resti cu 'i pedi di foràà...* → E bada che resti con tanto di nasòdò...; *v'è scuru nni me' soru Tina* → andrò a dormire da mia sorella Tina; *'un sacciu quali santa di lu paradisu avissi risistutu [...]* a li pistatini di facci davanti a cuegghiè... → non so quale santa del paradiso avrebbe potuto reggere [...] ai raffacci che le fa davanti a chi si sia...; *cu tuttu lu funnu di lu stomacu!* → con tutto il sentimento! (*Liola*); *Cosa d'opira, 'u staju vidennu. Opira 'e pupi.* → E che è? Ostia consacrata?; *Ma nun lu stai vidennu ca 'u ciriveddu mi fuma?* → Non voglio che mi si esca in altri discorsi. ('A giarra); *stu santu cristianu?* → questo galantuomo?; *Eh altro! Chist'è veru! Ccu 'u sangu all'occhi!* → Eh, altro!; *ssa mala nnuminata chi cci vòsiru jittari* → questa fama che gli hanno fatta; *beddi tutti dui, armuzzi 'nnuccenti* → belline tutte e due; *Lei è rimasto 'mpassulutu!* → Lei è rimasto come una statua di sale! ('A patenti).

E ancora, sempre in 'A giarra:

ZÌ DIMA: *Chi riditi, corpu di Diu, datimi ajutu!*

'MPARI PE': *Aspittati... videmu!... calàmula!... videmu... s'è megghiu...*

ZÌ DIMA: *No... no... peju... lassati! Lu 'ntoppu è nni li spaddi...*

TARARÀ: *Già, vossia ca nn'è difittuseddu.*

ZÌ DIMA: Ah tu ridi? Corpo di Dio, datemi ajuto!

E fa leva infuriato.

'MPARI PE': Aspettate, non fate così! Vediamo se, piegandola...

ZÌ DIMA: No, peggio! Lasciate! L'intoppo è nelle spalle.

TARARÀ: Già, lei che n'abbonda un pochino da una parte.

Si perdono certi modi di dire caratteristici del siciliano, di più forte carica espressiva: DONNA ROCCA: *Si chiama cuscenza chista? Crivu d'occhi, si chiama – Attuppari 'u suli cu 'a riti! Cuscenza... Pi vostra norma, 'a sacciu sèntiri di n'otra manera iu, gnà Momma! Cu mmia 'un s'ammuccia nenti, e l'omini cci hannu picca chi fari cu mmia: – L i f a z z u t r i m a r i! E si li putissi scannari tutti, sarria lu me' fistinu! – A li curti. Ccà 'a patruna mi mannau a chiamari. Siti vinuta vui, è veru? A chiama-*

rimi â casa? → LA SARACENA: La chiama coscienza, oh! Staccio si chiama questo al mio paese, o nascondere il sole con la rete! – Oh, alle corte. Siete venuta voi, sì o no, a chiamarmi fino a casa? (*'A birritta cu 'i ciancianeddi*); LIOLÀ (a zâ Cruci): *Nonsi! 'U fetu d' 'u mmistinu. 'Un sughnu omu, zâ Cruci, ca perdu pi 'na mala 'mmiscata. Pi ora, mi cogliu sta coffa e mi nni vaju.* → LIOLÀ: No. Il puzzo del bestino, quando si caccia nelle tonnare! Il puzzo del guastafeste, zia Croce! Non perdo per una mischiata mal fatta, io, se lo tenga in mente! – Per ora mi prendo questa boccata di paglia, e me ne vado.; ...*s'è veru ca Tuzza d' 'a zâ Cruci cci detti 'a coffa* → ...se è vero che Tuzza della zia Croce gli disse di no (*Liola*).

In siciliano *crivu d'occhi* è lo staccio dalla rete a maglie larghe, si dice quando si tenta di nascondere l'evidenza; *mmistinu* è il guastafeste; *coglieri 'a coffa* è incassare il colpo, in attesa della vendetta, e *dari 'a coffa* è respingere una richiesta di matrimonio.

Maggiore la carica semantica ed immaginativa anche quando la versione dialettale non è l'originaria ma proviene da quella italiana, quasi il fiume della parlata s'incanalasse, riappropriandosene, nel suo alveo naturale. I pochi esempi che si trascrivono non riguardano, naturalmente, gli svariati casi di aggiunte di intere, colorite battute: Che sciocco → *Chi sciccazzu... chi babbunazzu*; per... per fare... → *pi... pi... vidiri la me scicchizza*; se ci penso... mi prende una vergogna! → *si cci pensu... mi fazzu la facci pizzi pizzi!* (*Lumie di Sicilia*); Mia cara, perché impallidite così? → *E pirchì accussi giarna ti fai, 'a mughhiredda?*; Fagotto e via → *Mi cogghiu 'i pupi e mi nni vaju!*; Godermela! → *Scialari!... 'Na gamma ccà e 'na gamma ddà*; dovevamo impoverirci → *m'avia a riduciri cu 'na canna 'nmanu* (*'A morsa*); mamma → *mammuzza*; giovani mogli → *mughhiruzzi*; labbra → *labbruzza*; Tu? → *Tu! Ah vilunazzu!*; Perché una pessima figura, imbecille? Porto in regalo una *broche* di tremila e settecento lire! (*torna a guardarsi intorno*) Vorrei sapere dov'è andato a ficcarsi quell'idiota di cameriere! (*si fa all'altro uscio in fondo e chiama*) Cameriere!... Cameriere! → *Vurria sapiri, pezzu d'armalu, pirchì ti pari c'avissimu a fari 'na laida figura. Staiu purtannu un rigalu c'appena 'u vidinu, patri e figghia, hannu a sbarrachiari tantu d'occhi: un "birloccu" di tri mila e 700 lire, oh!* (*torna a guardarsi attorno*) *Vurria sapiri chiuttostu unni si jvu a 'nfilari ddu trunzu di cammareri!*... (*si fa all'uscio di fondo e chiama*) – *Ohì, di casa!*... *Don... don comu vi chiamati!*...; Che credi di dire, imbecille? → *Chi senti diri, facci di negadèbiti?*; No, no e no! Sei un povero di spirito, ecco quello che sei! → *Maria! Maria, chi cori di purci! chi cori di purci!*; Ah, jeri il civile, e ora il religioso?... Guarda! → *Ah,*

comu? Aieri e oggi? 'Ndu' jorna? E chi moda è chista? Moda nova? – Bih! ajeri ô municipiu, e oggi â chiesa? Gesù, Gesù... E allura, ajeri – iddu, maritu e bonu, chi fici? si jvu a curcari â so' casa? 'A mugghieri ccà e iddu â so' casa? Così novi, così novi! – Iu, ppi mia... Ma veni a diri ca ora s'usa accussi!/?...; Tutto per bene... → Tuttu ccu versu e ccu manera... Ccu i guanti gialli... ccu i 'nguanti gialli... (Ccu 'i nguanti gialli).

Per la «Compagnia drammatica del Teatro mediterraneo» Pirandello ha tradotto in siciliano, come ricordato, *'U Ciclopu* di Euripide e *Glaucu* di Morselli, due testi che gli consentivano un approdo mitico nel territorio dell'immaginario che tanto in quegli anni lo affascinava.

Il dramma satiresco, l'unico giunto fino a noi per intero, derivato dall'area della più antica mitologia siciliana, rispondeva ai canoni dell'umorismo pirandelliano per il vario dispiegarsi di elementi contrastanti: eroica determinazione e scaltrita mendacia in Ulisse, appagata primitività e cieca bestialità nel Ciclope, pavida sottomissione e mistificazione oltraggiosa in Sileno, gustosa lascivia e arguta petulanza nei Satiri. Nella sapiente versificazione dell'agrigentino, la *pièce* (condotta con originalità sulla traduzione italiana del testo greco di Ettore Romagnoli) intreccia con il mito un gioco che non è solo linguistico, ma una immersione a tutto campo nella dimensione isolana dei personaggi. E il dialetto accresce la comicità dei dialoghi, mescolando all'ostentato garbo e all'aulicità dell'eroe il linguaggio ammiccante, popolaresco e talora volgare di Sileno e del Ciclope, alla prosopopea cittadina la rozzezza rusticana. Alcuni esempi: i figli miei → *li nicareddi mei*; erbe → *erbuzza*; solo → *suliddu*; biondo crine → *tistuzza d'oru*; un buon bicchiere → *un bicchireddu*; un solo briciolo → *'na muddichedda*; ometto mio → *scramuceddu*; vitello → *vitidduzzu*; uccelli → *ocidduzzi*; un vento → *un vintazzu*; Nomadi → *Vagabbunnazzi*; La traditrice! → *'Nfamazza*; voce → *vuciazza*; vecchio → *vicchiazzu*; a queste birbe dei figli miei → *a sti figghiazzi svrigugnati*; occhio → *ucchiazzu*; pupilla → *ucchiazzu*; gente → *gintazza*; dell'Etna il pecoraio! → *stu zurru craparazzu!*; gente da nulla! → *vilunazzi!*; io che lo seppi, m'imbarcai coi satiri / miei figli, a rintracciarti → *iu, com''u sapi, / non cci pinsai du' voti: mi 'mbarcai, / 'ncerca di tia, cu li me' figghi*; E così, scambio dei tripudi bacchici, / custodiamo le greggi del Ciclope. → *eccu ccà, Baccu, chi 'ncànciu / di li to' triddi, semu addivintati / tinti sirvazzi picurara*; ghiotto di nefandi pasti. → *'nfami pirchì non mancia sulu / carni d'agneddu...*; Dove ti sbandi, o figlio / di balde madri e validi / padri, su per le rupi? → *Unni ti jetti, figghiu / di bona matri e celebri / beccu? Scinni, t'acciunchi!*; offri le mamme turgide, / accogli i tuoi lattonzoli! *proj ssi beddi vèrtuli / a l'agnidduzzi!*; Quel bindolo? → *Ah, tu sì*

ddu beddu spicchiu?; Io son quel desso; e tu non oltraggiarmi. → *Accura comu parli!*; dicon che la lor ciccia è gustosissima. → *Ca comu!* 'A carni d'iddi / *dicinu c'ha' un sapuri!* Si nni liccanu / li jìrita!; Nessuno arriva qui che non l'accoppino. → *Dittu fattu, si l'arrustinu.*; Di questo non ne fo neppure un sorso. → *E chi schifìu è? S'è tuttu chissu, / non mi basta pi fàrinni un vuccuni!*; Certo. E m'infischio tanto dei padroni! → *Sùbbitu! Ed 'assalarma a li patruna!*; E si capisce, presa la ragazza, / tutti l'avrete cavalcata, a turno: / aver mariti a iosa è il gusto suo! → *E mi figuru, / comu vi capitau sutta li cianfi / Èlena!* – *Tutti a turnu, ah?* – *Lu so' gustu / fu sempri avirini a tinchitè!*; Che brutto affare! Entrar dentro la rete! → *Chi? Ammucciarinni ddà? sutta 'u so' mussu?*; Le novità, padrone, dopo il solito / tran tran, dànno più gusto. → *E una cosa di rivolu, / quann'unu è stuffu di manciàri sempri / 'a stissa cosa, pari 'na musia;* quella peste d'Elena? → *Èlena, dda mala / frùscula?*; Navigare per una donna sino ai lidi frigi! → *Navicari / pi 'nfinu ddà, pi du' grana di fimmina?*; E quei tali → *E 'i varvasàpii;* Zitto! Sta zitto! Preso ha la cotta; / e urlando, senza garbo né grazia, / quell'arfasatto lascia la grotta. / Che stonatore! Mai schianterà! → *Zittu! sta' zittu! Mbriacu tunnu / nesci gridannu fora d''a grutta / lu bistìuni: pìrita e rutta! / senti chi musica ora ti fa!*; E tu, figliuol dell'atra Notte, o Sonno / profondo invadi l'odioso mostro → *Oh Sonnu, figghiu / di la Notti, e tu trasi, cùviu cùviu / e chiumminu, nn'ò corpu di stu mostro / feroci;* CICLOPE: Ah! Tu mi beffi! / Nessuno, dove sta? / CO-RO: In nessun luogo! → *CICLOPU: Ah, tu m'abburli? / Nuddu unn'è? / CORU: Ca s'è nuddu, a nudda banna!*

Anche il mito mediterraneo di *Glaucu* nella traduzione pirandelliana ritrova le sue radici insulari e si carica degli umori di una terra contraddittoria, favolosa e velleitaria, dalla quale la povera giovinezza del marinaio audace trae la spinta all'*Ulisside*, all'ansia d'evasione, allo spirito d'avventura, al sogno di gloria. Emigrante che s'impone, conquista e ritorna ma solo per scoprire, con l'illusorietà della grandezza, che la felicità risiede nella terra natia, nel dolce nome dei compagni, nell'amore che fatalmente ha perduto, *Glaucu* si umanizza: il suo disegno si fa più audace, il suo amore più tenero, il suo dolore più autentico, il suo parlare più vero. Non più barocca e declamatoria, nella versione siciliana la prosa acquista spessore popolare e plastica rilevanza. Così la sanguigna parlata dialettale di *Glaucu*, dai robusti nervi, dalla saporosa primitività, si contrappone felicemente, nel secondo atto, alla solenne letterarietà dell'italiano di Circe e delle Parche.

Accanto a termini di area agrigentina: *mallitta* (maledetta), *aguannu* (quest'anno), *muffulettu* (sorta di focaccia), si registrano termini catane-

si: *vaja* (ma via), *annunca* (allora, dunque). Un idiotismo di S. Stefano di Camastra, nel messinese, è *varliri* per *varrili* (barile), usato anche nell'agrigentino.

Ancora una volta più insistito, nella nuova veste, più domestica e familiare, talora per smorzare toni sentenziosi, il ricorso a diminutivi e vezzeggiativi: boccalone da balena → *vuccuzza di balena*; Crin di pece → *Tistuzza niura*; Faccia da baci → *Facciuzza di vasati*; tutte carne morbida → *tutti carnuzza morbida*; seno → *minnuzzi*; il babbo mio → *me' patruzzu*; Giove sa come l'avrà scontata! → *E cu' 'u sapi comu cci la ficiru scuttari puviredda*; Sbuca nonno Sole tra poco! → *Vidi ca 'u sulì, 'u nannuzzu sta ppi affacciari!*; E gli prepareremo tante cose buone... → *e cci priparamu puru tanti cusuzzi boni...*; al tuo zuccone d'oro → *a sta tignuzza d'oru*; sogno da formiche! → *sognu di furmicheddi!*; No, ragazzo → *No, carusiddu*; Ragazzo → *Nicareddu!*; piccolo amore mio! → *amuruzzu miu nicul!*; Apri i tuoi begli occhi → *Apri st'ucchiuzzi beddi to'*; Il cuore degli eroi non è più grande del tuo piccolo cuore! → *lu cori di l'eroi non è cchiù granni di lu to' curuzzu!*; una povera pastora innamorata! → *'na povira pastureda 'nnamurata!*; Ti piacciono, dea, le storie un po' grasse?... → *Ti piacinu, Dia, li storielli un pocu grassi?*; Dove sarai tu mentre io bacio questa tua carne diaccia?... → *Unn'è ca sì tu, mentr'iu ccà vasu sti to' carnuzzi gilati?*; pupille cieche → *occhiuzzi ca non vidunu cchiù*; queste orecchie sorde → *st'oricchiuzzi ca non sentinu cchiù*; spaurita → *scantatedda*; mamma → *mammuzza*; null'altro che un uomo, la sua donna → *nent'autru c'un omu e la so' fimminedda*; piccola → *picciridduzza*; bestia → *armaluzzu*.

Più rari i casi di dispregiativi in luogo degli originari positivi: Quella bestia di Forchis → *Dd'armalazzu di Forchis*; Sei un pezzo di carne senza sangue! → *Sì un pizzazzu di carni senza sangu*; eccu chi sì!; Voglio spaccarti quella zucca → *Ti vogghiu rumpiri ssa tistazza*; somaro → *sciccazzu*. Non mancano però modifiche in direzione inversa, talora con tono canzonatorio: Toraccio sempre incornato! → *Jencu sempri 'ncurnatu*; L'ha' tu racconcia questa retaccia traditora? → *'A cunzasti sta bedda riti famusa?*

Sub specie linguae Pirandello ha assunto, dunque, l'isola non solo a modello interpretativo, ideologico e mitico, ma a proposta culturale. Presente e fuori del tempo, lucida e folle, la Sicilia dialettale pirandelliana, dialettica affermazione della necessità della mistificazione, celebra la vittoria del fatalismo e dell'immobilismo, sancendo il dominio della dislocazione apparente, in preda ad annosi problemi, storico-politico-sociali, ed insieme appassionata evocazione di un paese dell'anima.

Ad Emilio Cecchi, nel 1932, Pirandello, ormai scrittore di dimensione internazionale, della Sicilia scrive: «Altra vita, altro sangue, altra natura, altri costumi, altri bisogni, altra sensibilità, altri sentimenti. È tutto qui».

Orgogliosa rivendicazione di diversità che fa dell'isola *speculum in aenigmate*, ma pure *theatrum mundi* in cui si sconta il «difficile lusso d'essere siciliano» di cui parla Gesualdo Bufalino.

Aldo Maria Morace

Ritorno nella Russia sovietica

L'interesse di Alvaro per la Russia coincide – si può dire – con la sua nascita di scrittore. È dello stesso anno di *La siepe e l'orto* (1920) la sua traduzione delle *Novelle russe*, pubblicata in due tomi presso l'editore milanese Quintieri e corredata da un'acuta prefazione, nella quale delineava la nascita, in pieno Ottocento, «della più grande letteratura moderna», sorta «come una strana eco dell'Occidente, che per la prima volta vedeva l'avvento del dolore che doveva materiare l'arte sua distruggendo gli ultimi eroi e gli ultimi dei sereni»: un destarsi «all'improvviso, incorrotta e nuova», facendo registrare – come nel nostro Duecento – «la formazione d'una lingua letteraria col linguaggio del popolo»¹.

Era un interesse, dunque, ancora e soltanto letterario, pur se l'accento batteva iterativamente sul fatto che, «come tutte le letterature alle origini, quella russa nacque dal popolo, con la lingua, le aspirazioni, gl'interessi del popolo»; e l'anno successivo esso veniva ribadito da due nuove traduzioni, *L'eterno marito* di Dostoevskij e *Il piccolo diavolo* di Sologub², che per Alvaro costituirono un decisivo *introito* ai caratteri più fecondi e macerati della letteratura (e della condizione) novecentesca, come mostravano gli influssi esercitati dai due testi (ed in particolare da quello dostoevskijano) su *L'uomo nel labirinto* (1921-26), «il primo esemplare – come giustamente rivendicava egli stesso – di quella let-

¹ AA.VV., *Novelle russe*, I-II, prefazione e cura di C. Alvaro, Milano, Quintieri, 1920 [I - A. Pusckin, *Il fabbricante di bare*; M. Lermontov, *Taman*; N. Gogol, *Il mantello*; I. Gonciarov, *Valentino*; I. Turgheniev, *Un incendio in mare*; M. Scedrin, *Miscia e Vania*; F. Dostojewski, *Bobok*; L. Tolstoj, *Il diavolo*; II - V.M. Garscin, *Il fiore rosso*; A. Cecov, *Il pauroso*; M. Gorki, *Ventisei ed una*; L. Andreiev, *Cristiani*, E. Ciricov, *Nicolino e Nicolaccio*; M. Artzibascev, *Il racconto del vecchio procuratore*; A. Kuprin, *Un martire della moda*; F. Sologub, *Nella folla*; I. Lomakin, *Il tumore*; G. Uspenski, *Che memoria!*; N. Timkovski, *Al posto del figlio*; M. Skitalitz, *Il duetto*].

² F. Dostoevskij, *L'eterno marito*, a cura di C. Alvaro, ivi, 1921; F. Sologub, *Il piccolo diavolo*, a cura di C. Alvaro, ivi, 1921.

teratura degli uomini traballanti del dopoguerra che formò un'epoca». E non si dimentichi, a tacer d'altro, che nel novero delle traduzioni dal russo va compresa anche quella di *La tempesta* di Ostrovskij, che giace ancora inedita nella «Sala Alvaro» della biblioteca «De Nava» di Reggio, al pari di un'altra, in versi, *La Duchessa di Padova* di Oscar Wilde.

Al di là del dato letterario, però, Alvaro era affascinato dalla realtà di un popolo immenso che tentava, con sforzo gigantesco, una sorta di mutazione genetica dei propri caratteri. È quanto emerge da una sconosciuta recensione, lunga ed oculata, ad un saggio politico di Curzio Malaparte, *Intelligenza di Lenin*, nella quale Alvaro contrapponeva alla visione 'dirigistica' dell'autore (sostanzialmente condividente le linee vettoriali della politica leninista) una serie di fondati interrogativi sulle effettive possibilità di poter unificare l'entità e l'identità – variegata e stratificate – del coacervo di popoli che si raccoglievano in quell'immenso territorio, per di più ribaltandone coassialmente forme antropologiche e tradizioni culturali³. Tra la primavera e l'estate del 1934 il sanluchese aveva poi la possibilità di percorrere la Russia europea per conto della «Stampa», inviando una serie di ventuno corrispondenze⁴ che venivano l'anno successivo raccolte in un volume dal titolo *I maestri del diluvio*⁵.

³ «Italia letteraria», 13 luglio 1930. Il volume di Malaparte era stato pubblicato in quello stesso anno da Treves.

⁴ *La strada a Mosca*, 26 agosto 1934; *Quando ognuno avrà il suo pane*, 29 agosto; *Un popolo che ha saltato sette secoli*, 4 settembre; *Brack: scarto umano*, 11 settembre; *La politica del teatro*, 14 settembre; *Gente a teatro*, 18 settembre; *Parole magiche*, 26 settembre; *Metodi per rifare gli uomini*, 3 ottobre; *Il pane quotidiano*, 6 ottobre; *Introduzione al gran fiume*, 12 ottobre; *Come vivono 23 milioni di operai*, 18 ottobre; *Sul Volga dove lo vita non è cambiata*, 25 ottobre; *La terra delle possibilità infinite*, 27 ottobre; *Come è stata sacrificata una generazione di donne*, 31 ottobre; *Risorge il problema delle gerarchie*, 2 novembre; *Un giorno nella città operaia*, 15 novembre; *Il dramma nelle terre nere*, 21 novembre; *I luoghi del fuoco eterno*, 23 novembre; *Orrenda miseria e inutile pietà*, 28 novembre; *Morte scienza e religione*, 30 novembre; *L'animo collettivo del bolscevismo*, 2 dicembre 1934.

⁵ C. Alvaro, *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia Sovietica*, Milano, Mondadori, 1935; poi ripubblicato, con poche ma non insignificanti varianti, col titolo *Viaggio in Russia*, per i tipi di Sansoni, nel 1943. È da precisare però che, se ventuno sono i capitoli di *I maestri del diluvio*, come gli articoli apparsi sul giornale, non v'è identità puntuale: il primo capitolo, *Mosca 1934*, è ampliato rispetto al testo apparso nella «Stampa» il 26 agosto; *Burgia, capitalismo e altre parole magiche* risulta essere l'accorpamento di *Parole magiche* e di *Metodi per rifare l'uomo*; il capitolo *Davanti alle cose supreme* presenta numerose varianti rispetto a *Morte, scienza e religione*; e, infine, quello conclusivo, *Significato del fatto sovietico*, non era apparso sul quotidiano torinese e risulta, dunque, essere stato scritto ad epilogo del volume.

Il punto di vista dell'osservatore Alvaro era dichiarato senza ambagi nel capitolo epilogico, *Significato del fatto sovietico*, nel quale era delineata una sintesi dell'esperienza compiuta: «ho la debolezza di credere ai valori della civiltà in cui sono nato e di cui mi sono nutrito; so che l'Occidente [...] di utopie antiumane ha fatto strumenti di civiltà umana. Quest'opera è stata compiuta per migliaia di anni». Ma era una pregiudiziale umanistica («la civiltà del singolo ha un senso ed è la misura della vita di tutti»), con il suo consolidato sistema di valori e di giudizio, che non indulgeva mai alla *laudatio temporis acti* («non v'è stato un solo momento in cui abbia rimpianto la vecchia Russia; ho anzi spesso ammirato quella nuova, se non altro per la sua capacità di sperare e di sacrificarsi») e che, anzi, gli permetteva di percepire lucidamente – con la vibratilità dell'intellettuale che vive il proprio tempo restando sull'allarme – tutta la spaventosa portata dei pericoli e delle degradazioni che erano insiti nel sistema sovietico⁶. Alvaro vede l'URSS minacciato dall'atrofia delle facoltà creatrici: il conformismo, la programmazione coatta di ogni attività della vita e della spirito fanno sì che sia considerato come un fenomeno di patologia degenerativa ogni individuo che si distacchi dalla qualità della massa, quando invece il problema più acuto del secolo è quello di «conciliare l'uomo e la massa», ovvero di «non sottrarre l'uomo alla massa e non sopprimerlo in essa». È innegabile che la Russia «vada verso condizioni materiali di vita migliori che sotto gli zar»; ma è altrettanto vero che la soffocante dittatura della classe dirigente politica, supportata dai quadri burocratici e tecnici, ha relegato al rango di «favola» l'utopia di una società senza più classi (poiché vi impera, invece, «un così rigido assetto di classi quale noi non sognamo neppure») e i «miti socialisti del dominio dei produttori del lavoro».

È, questa, la tramatura ideologica da cui scaturisce *L'uomo è forte* (1938), il romanzo della paura che imbibisce ogni elemento dell'umano, e dell'antiutopia che non distrugge una resistenzialità ipogea, alimentata

⁶ Tra il 1929 ed il 1935 furono numerosi gli scrittori, i giornalisti, gli intellettuali, i politici e i tecnici che si recarono nell'URSS, pubblicando le loro impressioni di viaggio o i diari della loro permanenza: da Curzio Malaparte a Luigi Barzini, da Arnaldo Cipolla a Pietro Maria Bardi, da Giuseppe Gregoraci a Vittorio Beonio Brocchieri, da Renzo Bertoni a Lino Cappucci, da Oscar Tonelli di Fano a Ettore Lo Gatto, da Gaetano Ciocca a Italo Balbo. Si venne a creare un vero e proprio 'genere', ora ricostruito nella sua diacronia da P.L. Bassignana, *Fascisti nel paese dei Soviet*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000. I riferimenti ad Alvaro sono alle pp. 13, 33 e 99-103. Nei testi compresi nell'*Appendice*, «Cronache di un quinquennio (1929-1934)», viene ristampato con lo stesso titolo un capitolo dei *Maestri del diluvio*, «La politica teatrale» (pp. 47-57).

dalle radici stesse del terrore e della deiezione⁷. Ed opportunamente la critica si è più volte esercitata sulle congruenze che è possibile istituire tra le prose di *I maestri del diluvio* e la diegesi ad impronta fortemente sperimentale di *L'uomo è forte*, utilizzando quelle in funzione di chiavi interpretative o di glosse *par lui même* per penetrare nella complessità di questa⁸. Ma sino ad oggi non è stato detto che Alvaro, negli anni intercorsi tra le edizioni del *Reisebild* e del romanzo⁹, ha avuto modo di ritornare altre volte sull'esperienza compiuta in Russia, aggiornando vedute e giudizi alla luce di ciò che aveva preconizzato e che vedeva puntualmente realizzarsi. Ciò avveniva già in *I Russi e l'Europa*¹⁰, scritto prima del reimpatto diretto con le novità traumatiche maturate nel frattempo all'interno della dittatura staliniana e, dunque, sulla scorta di ciò che Alvaro aveva visto nel corso del suo primo viaggio in Russia: una realtà in evoluzione, cui aveva continuato a guardare (e a ripensare) attraverso le notizie che gli pervenivano.

Per scorci potenti, in cui alvarianamente si fondono natura e storia, paesaggio e società, viene tratteggiato un quadro genetico del popolo russo, nel corpo del quale «una violenta civiltà mercantile si sovrappose alla civiltà locale di ceppo pastorale ed agricolo», dando inizio al tentativo, allora più che mai in atto, di indurlo a metamorfizzare i propri carat-

⁷ C. Alvaro, *L'uomo è forte*, Milano, Bompiani, 1938. Nel maggio del 1941 l'opera era alla sua terza edizione, nel '45 alla settima, arricchita da una *Avvertenza* nella quale Alvaro sintetizzava le difficoltà che incontrò con la censura fascista in fase di pubblicazione, chiarendo però che rifiutava di reintegrare nel testo la ventina di righe che erano state soppresse, poiché «erano senza importanza e rimetterle al loro posto indicherebbe, nell'Autore, una pretesa che egli non ha».

⁸ R. Paternostro, «*L'uomo è forte*», ovvero la poetica della colpa-espiazione, Roma, Bulzoni, 1980; F. Contorbia, *Alvaro in URSS*, in *Corrado Alvaro, l'Aspromonte e l'Europa* (atti del convegno di Reggio Calabria, 4 e 10-12 novembre 1978), Reggio Calabria, Casa del Libro, 1981, pp. 111-125.

⁹ In *L'uomo è forte* sono confluiti, secondo la tecnica pannellare che è consueta in Alvaro (cfr. A.M. Morace, *Alvaro nel labirinto*, in *Alvaro uomo mediterraneo, scrittore europeo* [atti del convegno di San Luca, 19-20 aprile 1995], Regione Calabria-Comune di San Luca, s. i. t., 1997, pp. 97-132), segmenti più o meno estesi e variamente mutati di prose narrative già apparse nella «Stampa» e ripubblicate, con diverso titolo, nel «Messaggero» (tra parentesi quadre i riferimenti all'ed. 1938 di *L'uomo è forte*): *Aspettare una donna*, 10 aprile 1932 (*La pioggia*, 17 marzo 1934) [VII, 236-241]; *Riposo*, 12 agosto 1933 (*Riposo*, 26 giugno 1934; *Il villaggio*, 13 ottobre 1937) [IX, 282-284]; *Il parco*, 16 febbraio 1934 (*Passeggiata*, 22 dicembre 1934) [VIII, 271-274]; *L'orchestrina zingana*, 13 marzo 1935 (*Canto zigano*, 8 febbraio 1937) [V, 162-168]; *Come succede*, 2 febbraio 1936 (*L'ora di un uomo*, 17 agosto 1937) [VIII, 268-269]; *L'orologio del babbo*, 14 aprile 1937 [IX, 311-14].

¹⁰ «Mediterraneo», VI, 12, dicembre 1936, pp. 16-17.

teri secolari, divenendo stanziale, da migratorio che era, e soprattutto operaio, da agropastorale e contadino, per operare «una rivoluzione di macchine», sulla quale scommettere «tutto il suo passato e il suo avvenire». L'instabilità, la fluidità e l'irrequietezza del popolo russo vengono felicemente poste in congiunzione con la spaurante immensità del territorio e della pianura, «più vasta del mare, dove una lieve ondulazione rianima di continuo quell'uniformità e rimanda come un'eco il senso dell'infinito»; ed in essa l'uomo cercava il suo *ubi consistere*, errando di terra in terra per «riconoscervi una patria». Poi è venuta la costrizione soffocante di città eguali per «la nuova umanità operaia della nuova Russia»; e, come un tempo, la struttura urbana è tornata ad avvilupparsi a chiocciola intorno al potere: «ai due milioni di aristocratici e privilegiati che imperavano sulla Russia sono succeduti due milioni di burocrati. Ma la vita è rimasta qual era, con i suoi compartimenti insormontabili» e con le sue costanti ondate di fucilazioni, «come in un giardino tenuto razionalmente vi sono rami tagliati alla uniformità delle piante». La densità della scrittura saggistica alvariana si congiungeva, in *explicit*, con la capacità predicente di intuire il flusso evolutivo della storia: «forse un giorno le autonomie apparenti e formali della confederazione sovietica diverranno realtà; forse vi nasceranno le civiltà locali che resero potente, civile e splendida l'Europa. Forse, alla fine del suo tragico viaggio, questo popolo [...] troverà, sotto chissà quali colpi esterni e nuovi dolori e nuove rovine, il senso delle patrie feconde, unite, d'un solo linguaggio, d'una sola stirpe e d'una sola civiltà».

Ben altra importanza rivestono le cinque corrispondenze che Alvaro inviò da Riga in occasione di un ritorno in Russia, tra la fine di marzo e l'aprile del 1937, ed in qualità di inviato dell'«Omnibus» di Longanesi¹¹. L'occasione-spinta era stata, nel ventennale dell'evento, il ripensamento della incidenza della rivoluzione sul corpo della vecchia Russia. Lo scrittore ha modo di rivedere la Russia nel deflagrare delle purghe stalinia-

¹¹ *U.R.S.S., vent'anni dopo*, I, 1, 3 aprile 1937; *La nuova società*, I, 3, 17 aprile 1937; *I privilegiati*, I, 4, 24 aprile 1937; *Il cittadino dello stato sovietico*, I, 5, 1 maggio 1937; *Stalin, Ghepeù, esercito rosso*, I, 6, 8 maggio 1937. Ad esse è da aggiungere un'ultima, titolata *Le russe*, che apparve sempre in «Omnibus» alcuni mesi dopo (I, 29, 16 ottobre 1937). Il piano delle corrispondenze era articolato in una d'*ouverture*, in cui erano toccati rapsodicamente tutti i temi sviluppati nelle successive, che dallo sguardo panoramico sulla nuova società, prodotta dalla riforma del '34, passavano ad indagare concretamente la marcata divisione in classi e la vita quotidiana dei non privilegiati, chiudendo sullo strapotere dell'apparato repressivo e sulla possibile evoluzione dello stato sovietico, dopo il vuoto venutosi a creare nella classe dirigente per effetto di venti anni di lotte interne.

ne; ed il confronto con le prose di *I maestri del diluvio* consente di cogliere lo scarto che si è instaurato nel quadro contrastivo di luci e di ombre che Alvaro aveva primamente tracciato¹². Le linee si fanno perentorie, i giudizi si incrudiscono, la condanna etica e la reiezione politica s'arroventano: è una nuova, decisiva riflessione sulla dittatura, sul suo potere di penetrare e corrompere i fondamenti stessi dell'umano, compiuta immediatamente a ridosso di *L'uomo è forte*, che dalla stesura interiore passa – infatti – alla concreta redazione tra l'agosto del '37 ed il gennaio del '38¹³, sicché sono proprio queste sconosciute corrispondenze a porsi come privilegiati *passerpartout* interpretativi e chiarificativi del romanzo.

Tre anni appena sono passati dal lungo viaggio del '34, che aveva portato Alvaro da Mosca a Stalingrado, dal Caucaso settentrionale all'Ucraina. Ma l'occhio attento dell'osservatore, pur in una dimensione ben più circoscritta di spazio e di tempo, vi percepisce mutamenti di basilare importanza: a cominciare dall'edilizia pubblica, che egli sceglie come dato emblematico per dare inizio alla rilevazione del riflusso in atto all'interno della realtà sovietica¹⁴. È palese un ritorno all'architettura

¹² Giustamente Bassignana pone in rilievo il fatto che Alvaro 'legge' l'Unione Sovietica in modo non dogmatico, «sforzandosi di comprendere e, dove possibile, giustificare»; ma ciò che caratterizza le sue corrispondenze, e che solo in esse si ritrova, «è rappresentato dal riconoscimento del tentativo di elevazione e di unificazione culturale operato dal bolscevismo» (C. Alvaro, *Fascisti*, cit., pp. 100 e 102).

¹³ Nella Biblioteca comunale di Reggio Calabria sono custoditi 78 ff. dell'autografo di lavoro, corrispondenti con vicende anche notevoli di parti mancanti o poi cassate o diversamente modulate, alle pp. 52-144, 227-233 e 287-297 della *princeps* di *L'uomo è forte*. Nel corso della stesura Alvaro, secondo un uso che gli era consueto, annotava in margine le date di composizione, che andavano dal 16 agosto al 25 settembre. Che si tratti del 1937, lo ha dichiarato *apertis verbis* lo scrittore in un'intervista (*Colloquio con Alvaro*, «Meridiano di Roma», III, 8, 20 febbraio 1938), nella quale affermava di avere scritto il romanzo «dall'agosto scorso al gennaio di quest'anno». L'11 febbraio 1938 inviava a Bompiani le prime ottantasette pagine di testo in pulito; il 18 marzo le ultime settanta, come si evince dal carteggio con l'editore, del quale ha dato alcuni escerti G. Zaccaria, *Corrado Alvaro-Valentino Bompiani. Cronaca di una collaborazione*, in C. Alvaro, *L'uomo è forte*, prefazione di M. Prisco, Milano, Bompiani, 1994, pp. VII-XVI.

¹⁴ Una scelta sagace, come ha documentato una recente mostra: se ancora nel '29 l'architettura appariva improntata da una tensione egualitaria, nei primi anni Trenta essa combatteva una battaglia per l'innovazione, nella quale l'avanguardia costruttivista (influenzata, tra l'altro, dal futurismo italiano) conviveva con la ricerca della dimensione monumentale, come esemplificato da una delle più interessanti realizzazioni di architettura urbana, la costruzione della famosa metropolitana di Mosca. Poi le purghe del '37 falciavano l'*intelligencija*; e l'architettura, divenuta impossibile la prosecuzione della grande batta-

neoclassica, all'uso delle colonne e della pietra, secondo l'ascendenza del barocco italiano. Primo esempio di questa tendenza era stato il Palazzo degli Ingegneri sulla via Mokova, adorno di colonne e di statue, ma non di marmi, che Jofàn, allievo di Brasini, ha poi avuto modo di usare per il Palazzo dei Sovieti, che risente visibilmente del Vittoriano. Da allora il marmo ha assunto un ruolo primario nell'architettura pubblica, di contro al precedente dominio dell'edificazione funzionale, per esaltare con la (e nella) pietra la gloria della rivoluzione. «Anche la tomba di Lenin, già di legno come un'isba, s'è rivestita di marmi neri e di porfido»; e la metropolitana di Mosca ha segnato il trionfo di uno stile e di una spinta celebrativa: «i marmi più preziosi della Russia coprono le pareti della ferrovia sotterranea. Essa è divenuta un tempio della nuova Russia, il lusso del proletariato»¹⁵.

Altrettanto palese è il riflusso in ambito letterario e nel costume sociofamiliare. Non si tratta soltanto di imposizioni del potere¹⁶: le edizioni dei cantori della realtà sovietica rimangono invendute nei depositi delle librerie di stato, mentre le opere di Puškin, data anche la ricorrenza del centenario, «si esauriscono a centinaia di migliaia» di copie, similmente a quanto avviene, in misura minore, per quelle di Čechov e di Tolstoj. Quale, a parere di Alvaro, la motivazione di questo fenomeno? Puškin risponde alle esigenze attuali della gioventù, visceralmente antitrockista e «inconsapevolmente rivolta alla ricostruzione della personalità umana e dell'anima individuale»¹⁷; così come vi risponde il ritorno a Dostoevskij, il grande rinnegato, al punto che Alvaro, per visitarne la casa a Mosca, ha dovuto reiterare per tre giorni la richiesta¹⁸. Ancora più marcato il riflusso, che è riappropriazione di antiche radici, nell'alveo matriarcale della famiglia. La donna, che rappresenta la tradizione etnica e terrestre della Russia, ha ricostituito il suo regno, nella cui distruzione essa stessa aveva avuto tanta parte; ed in tal modo ha interpre-

glia culturale che aveva ingaggiato, si converte a pura e semplice scenografia: le strutture si fanno imponenti e massicce, celebrative, mitografiche, quasi a far sentire la piccolezza dell'entità individuale e la necessità, per essa, di identificarsi totalmente con il Potere e con l'onnipotenza del Tiranno (cfr. il catalogo della mostra *Anni 30-50. Paesaggi dell'utopia staliniana*, a cura di A. De Magistris, Milano, Mazzotta, 1997).

¹⁵ C. Alvaro, *U.R.S.S. vent'anni dopo*, cit.

¹⁶ «Un giorno Stalin dice agli scrittori: «Vorrei una letteratura che fosse sulle orme di Shakespeare». Da allora sono cominciate le rappresentazioni di tragedie e drammi storici sui palcoscenici di Mosca» (ivi).

¹⁷ Ivi.

¹⁸ C. Alvaro, *Stalin, Ghepeù*, cit.

tato l'anima profonda della storia russa: nel terrore, nella spietatezza rivoluzionaria prima, quando mosse da un odio intollerante contro l'uomo, cui rimproveravano di non agire e di non pensare virilmente, «le donne giustiziere finirono pazze di sangue, dopo aver partecipato per anni ai tribunali sommarii» con una voluttà di morte che le rendeva «demonii non più romanzeschi e letterari, ma armati contro la povera carne umana»; nella restaurazione della comunità familiare poi, quando «le donne di lavoro, dopo che una generazione era perita miseramente nella pratica dell'amore libero, riaccessero con il fornello Primus a gas di petrolio il nuovo tepore del familiare»¹⁹.

Acutamente Alvaro coglie in Stalin – ed è il dato più originale del suo *réportage* – non tanto (e non soltanto) il tiranno che ha imposto con il terrore una politica dirigistica, quanto piuttosto colui che – pur essendo tale – ha interpretato ed assecondato la tensione al riflusso, che pulsava nel profondo della società sovietica, come appunto quando si è fatto ritrarre sorridente con una bambina in braccio, a sancire la tolleranza dei calpestati sentimenti del privato e del familiare²⁰. La Russia staliniana appare ad Alvaro caratterizzata dalla scissione e dalla lotta tra i vecchi e i giovani, secondo la formula cara a Pirandello: i primi «sono rivoluzionari, in arte come in politica», hanno sofferto per edificare *ab imis* una dimensione nuova, «oltre che fatto inenarrabilmente soffrire», ed il loro ideale rimane il continuo movimento e sviluppo della rivoluzione, per evitare il ripiegamento su vecchie forme di vita²¹; mentre i giovani

¹⁹ C. Alvaro, *Le russe*, cit. Ma già precedentemente aveva scritto che, abolito l'amore libero, soppressa la libertà di aborto, «la profonda reazione delle donne ha improntato di sé la nuova civiltà familiare. Ancora per l'accentramento della vita urbana il vivere è promiscuo, più persone abitano una stanza con la solita limitazione dei sei metri quadrati per ciascuno [...]; ma intanto ricomincia la vita familiare» (C. Alvaro, *Stalin, Ghepeù*, cit.).

²⁰ Ivi. Del dittatore Alvaro ricordava la formazione in seminario, che, di contro a quella fasciosa del rivale Trockij, conferiva alla sua oratoria una dimensione «di tipo espiatorio, propiziatorio, evocatorio, confessionale» (C. Alvaro, *U.R.S.S. vent'anni dopo*, cit.). Un'accurata biografia di Iosif Visarionovič Džugašvili rimane ancora quella di A.B. Ulam, *Stalin. L'uomo e la sua epoca*, Milano, Garzanti, 1975, da integrare con M. Lilly, *Stalin: vita privata*, Roma, Ed. Riuniti, 1996.

²¹ Di Trockij gli esponenti della vecchia guardia «non fanno il nome, lo hanno in orrore come è di moda; probabilmente non hanno con esso veri rapporti, ma di fatto i loro ideali sono trotskisti, fermi alla prima formula della rivoluzione leninista, impossibile da mantenere in qualunque paese che abbia una vitalità, e poi in Russia dove la stanchezza è grande. [...] Trotskismo è una parola generica per designare uomini che, giovani al tempo della rivoluzione leninista, si trovano oggi in un mondo quale essi non avevano sognato né preparato. È una crisi di delusione e di noia, quasi che «non per questo» la rivoluzione

sono conservatori, tradizionalisti e dediti ad ideali di assestamento, piuttosto che di mutamento, dal momento che l'educazione materialistica, loro impartita, e l'impostare ogni problematica sulla riuscita economica dell'URSS ha allevato e rivolto le nuove generazioni «unicamente all'ideale del benessere economico e politico, cosa di cui alla fine v'era un bisogno estremo, e la sola che tenga in piedi l'edificio sovietico». Ciò comportava, di necessità, quello che Alvaro ha definito il 'raschiamento' del trockismo: un moto di restaurazione di cui il dittatore si è fatto interprete ed esecutore non solo promuovendo una sequenza terrificante di processi epuratorii, ma anche avendo il coraggio di infrangere i postulati marxisti. Stalin «non è tornato alla Nep, cioè al commercio privato cui Lenin e Trockij ricorsero nel 1922, ma lo ha rasentato e lo rasenta»; e la concessione ai contadini di un campicello individuale, ai margini di quelli collettivi, e di un limitato allevamento di bestie, con la libertà di commerciarne i prodotti, «ha fatto molto di più per il rifornimento del paese di tutti i programmi ambiziosi del kolkòz e dei sovkòz»²².

La palinodia operata sui dogmi dell'economia marxista ha mutato profondamente, radicalmente, l'aspetto di quest'enorme paese, nato dall'aggregazione di entità etniche e storiche diverse, rispetto a quanto il giornalista-scrittore aveva visto e prospettato nel '34. Nel corso dell'anno precedente al suo nuovo viaggio i Sovieti avevano deliberato di riversare sul mercato interno i prodotti agricoli (che prima erano riservati al commercio con l'estero, per procurare valuta pregiata), in modo da soddisfare le esigenze alimentari di una popolazione stremata, lasciando per di più il mercato (anche questo un atto innovativamente non marxista) libero alla fluttuazione dei prezzi²³. Ma questo riversa-

sia stata pagata con la vita di venti milioni di uomini, quanti ne indicano le cifre ufficiali. Non rimaneva che perire, e molti sono periti, altri periranno» (C. Alvaro, *U.R.S.S. vent'anni dopo*, cit.). Sempre nella corrispondenza d'apertura Alvaro riferiva un brano emblematico di colloquio: «a uno scienziato arrestato in questi giorni io avevo domandato che cosa pensasse la nuova filosofia bolscevica della psicanalisi e di Freud. Egli mi rispose: "Non può pensarne nulla perché la psicanalisi è filosofia preferita da Leone Trotski". Mi stupisce ora che con tanta prudenza lo scienziato sia finito egualmente in carcere. Ma queste sue parole sono significative a determinare lo stato d'animo dominante nella Russia di questo anno». Trockij, nella Russia del '37, «appare un alleato della borghesia, un adepto del nazismo», ripudiando il fatto che egli «fosse, subito dopo la morte di Lenin, il paladino dell'industrializzazione russa, la quale doveva formare una massa di operai preponderante sui contadini, e cioè sulle forze conservatrici, piano che Stalin esegui dopo che si fu disfatto del suo nemico» (C. Alvaro, *La nuova società*, cit.).

²² C. Alvaro, *U.R.S.S. vent'anni dopo*, cit.

²³ C. Alvaro, *La nuova società*, cit.

mento sulla piazza interna dei prodotti agricoli e, in parte, anche industriali, oltre a invertire la rotta rispetto alle passate ed «assurde privazioni cui l'intero paese era stato sottoposto», ha reso smaccate quelle distinzioni di classe, che prima erano a malapena percepibili, mutando il costume di vita²⁴ e l'abbigliamento e rompendo la grigia, monotona uniformità d'un tempo. Il tessuto sociale è diviso, nel quadro che ne dà Alvaro, in sette principali categorie: 1) Grandi Ufficiali della Ghepeù e Grandi Comunisti; 2) ufficiali dell'Esercito Rosso; 3) professionisti ed artisti; 4) operai iscritti al partito; 5) operai privilegiati dei campi collettivi; 6) massa degli operai; 7) massa dei contadini. Le prime due, oltre a stipendi elevatissimi, godono di privilegi considerevoli, come il diritto ad «ottenere gratuitamente generi, merci, alloggi, case di cura e di soggiorno, viaggi, vestiario»²⁵.

Le nuove classi dominanti sono spietate, «come sempre accade a chi è arrivato di fresco a comandare e comanda inumanamente facendo sentire una insolente superiorità»; ma la divisione è rigida, senza contatti e mediazioni, anche tra operai semplici e specializzati²⁶, così come sono marcatamente sperequative le differenze salariali. Gli operai stakanovisti guadagnano da mille a duemila rubli al mese; gli operai iscritti al partito da trecento a cinquecento, quelli privilegiati da duecentocinquanta a trecento; ma un operaio comune è retribuito con duecento rubli a Mosca e centocinquanta in provincia; mentre il salario dei contadini va dai cento ai centocinquanta. Questi valori rivelano tutta la loro incidenza solo se rapportati ai prezzi dei prodotti alimentari e dell'abbigliamento: la carne costa sette-otto rubli; il pane grigio da tre a uno e settanta; il burro da quindici a ventidue; l'olio venti; le scarpe centocinquanta-trecento; un vestito settecento; ed un cappello sessanta. Il livello sociale, le possibilità economiche si enucleano all'apparenza; ed il segno distintivo per eccellenza è il possesso del cappello, un tempo riservato agli stranie-

²⁴ «[...] l'operaio di modesta condizione (cioè la generalità degli operai), il quale poteva acquistare il suo pane, sia pure razionato, a prezzi convenzionati e in rapporto alla sua paga, ora ha sul mercato dieci qualità di pane, da un minimo di lire quattro a un massimo di lire dodici al chilo, cioè da un trentesimo a un decimo della sua paga. Così per tutte le altre merci. Si è stabilita la divisione tra chi può e chi non può, tra privilegiati e poveri, e tra i privilegiati i fortunati, e tra i più bassi gl'infimi. Insomma: le classi; e senza neppure la cura che i fortunati ebbero, fino al 1934, di nascondere la loro fortuna» (ivi).

²⁵ C. Alvaro, *I privilegiati*, cit.

²⁶ C. Alvaro, *La nuova società*, cit.; ed ancora: «sono distinti perfino nelle mense operaie dove si trovano locali riservati per i più abbienti, e alla tavola comune c'è appena una zuppa per le tasche più povere» (C. Alvaro, *Stalin, Ghepeù*, cit.).

ri. Si sono moltiplicati i negozi, le trattorie, i caffè a Mosca, dove al centro risiedono le classi abbienti, mentre le altre sono state ricacciate alla periferia e mancano persino di previdenza sociale²⁷. Il giudizio di Alvaro, sul profilo di questa nuova società, è perentorio: chiusa autarchicamente in se stessa, essa crede di essere antimperialista ed antiborghese, ma non è alternativa al capitalismo, come mostra la nascita di una nuova borghesia²⁸, ed «il sovietismo ha abbandonato sulla sua strada la pratica del marxismo». Il privilegio si è esteso ed è divenuto separante più ancora che nelle nazioni plutocratiche, soprattutto nel caso della Ghepeù, il sindacato più ricco²⁹: sono state riconosciute e sancite la proprietà e l'eredità private, pur se permane ancora il divieto di ricostituire l'industria privata, l'agricoltura ed il commercio (salvo le forme parcellizzate, *a latere* di quelle collettivizzate)³⁰.

Ma questi mutamenti strutturali, pur così profondi e rapidamente attestati, diminuiscono la loro forza dirompente se rapportati alla fenomenologia ed alla patologia del terrore che la nuova fase della dittatura staliniana aveva inaugurato con i processi del gennaio 1937, che avevano

²⁷ C. Alvaro, *I privilegiati*, cit. Ed altrove ribadisce: «l'abolizione della carta dei viveri [...] ha fatto cadere il settanta per cento dei lavoratori sovietici a un livello che forse non avevano mai conosciuto prima. Il compito nuovo della società sovietica, costituite le classi, apparse le disparità di fortuna, è di istituire tutte quelle provvidenze che in Europa aiutano i meno abbienti» (C. Alvaro, *Stalin, Ghepeù*, cit.).

²⁸ C. Alvaro, *Il cittadino*, cit. Sembra ad Alvaro di poter affermare, pertanto, che dopo venti anni la Russia ha dimostrato «che l'industrialismo porta con sé un solo tipo di civiltà» (*Stalin*, cit.) e che l'ideale sottaciuto del consumismo impronta le aspirazioni della nuova società: «a mano a mano che il ciclo dell'industrialismo svolgerà il suo compito, l'apparizione di buone scarpe, buona biancheria, buona stoffa, saranno avvenimenti tutti da venire. La manicure, l'arricciatura permanente, ecco le grandi cose d'oggi, il grande lusso; [...] e l'operaia che si tagliava i capelli sulla nuca col rasoio è superba di sedersi e di farsi arricciare i capelli. Credono di fare uno sfregio ai borghesi d'Occidente, e lo sono, borghesi, come tutta la gente arrivata di fresco alla civiltà» (C. Alvaro, *Il cittadino*, cit.).

²⁹ C. Alvaro, *Stalin, Ghepeù*, cit. Nell'articolo lo scrittore, dopo avere chiarito che la Ghepeù, oltre ad essere la famosa organizzazione poliziesca, è costituita da un sindacato che amministra le più remunerative imprese industriali (campi sportivi, teatri, agenzia statale di viaggi, cinema, sale da ballo e da gioco, palestre, alberghi etc.), commenta: «In tutte le imprese della Ghepeù vi sono uomini che lavorano [...]. Mi chiedo se questo non equivalga al fatto di servirsi o sfruttare, come si dice in linguaggio marxista, il lavoro delle braccia e delle menti altrui. La Ghepeù è ricca, i suoi membri provvisti e forniti conducono una vita di lusso, mentre [gli impiegati] hanno soltanto il loro salario, e insomma non partecipano al guadagno delle aziende come non vi partecipano gli operai e gli impiegati di altri sindacati».

³⁰ C. Alvaro, *Il cittadino*, cit.

fatto registrare quattrocentomila morti³¹, portando a ventiquattro milioni (secondo le stime diffuse dalla propaganda antisovietica e recepite da Alvaro) il numero di coloro che erano scomparsi a partire dallo scoppio della rivoluzione³². Lo scrittore-giornalista si sofferma – ripetutamente e perspicuamente – sugli aspetti caratterizzanti (enucleati dai verbali) di queste straordinarie ‘rappresentazioni’, che si svolgevano nelle aule dei tribunali secondo copioni prefissati³³ e che venivano diffuse per radio nell’atto stesso della loro celebrazione, nonché sulle motivazioni di ordine teatrale³⁴ che guidavano le «periodiche ondate di terrore che si sono abbattute da vent’anni sugli intellettuali e i tecnici in Russia», conferendo ad essa il volto di una «civiltà che non dà storia agli sventurati»³⁵. Era necessario che al popolo venisse impedito di avere notizie circostanziate sulle democrazie e sul tenore di vita dell’Occidente, in modo da consentire al regime di propalare impunemente le sue mistificazioni ed alla massa di sentirsi in una condizione di privilegio e di superiorità, immaginando la vita all’estero «più crudele, più feroce, più sospettosa»³⁶. Ma

³¹ C. Alvaro, *La nuova società*, cit. Nella ‘grande purga’ di quell’anno, volta ad un’epurazione sistematica e gigantesca del partito e delle forze armate, «Stalin fa fucilare senza processo 3 dei 5 marescialli dell’Unione Sovietica, 16 su 17 comandanti d’armata, 60 su 66 generali di corpo d’armata, 133 su 199 generali di divisione, 221 su 397 generali di brigata, nonché quasi tutti gli ammiragli della flotta e perfino la gran parte dei commissari politici del partito e gli agenti della NKVD infiltrati tra i militari» (A. Ghirelli, *Stalin. L’ex seminarista*, in *Tiranni*, Milano, Mondadori, 2001, p. 47).

³² C. Alvaro, *Le russe*, cit.

³³ «Il processo politico è nella Russia sovietica uno spettacolo a edificazione del proletariato, e non si arriva alla rappresentazione se tutte le parti non sono concertate alla perfezione. Non ci sarebbe bisogno di una funzione così pubblica e solenne in cui gli accusati s’incolpano volontariamente, precedendo anche le stesse accuse dell’inquisitore, dichiarandosi responsabili anche di delitti che non conoscono, come ha fatto Radek nel gennaio. [...] Il fatto è che il processo politico risponde allo scopo di seminare nel paese un’ondata di terrore e di dare l’allarme che i nemici dei Sovieti sono sempre all’erta. E a tale scopo si cercano i personaggi della rappresentazione» (C. Alvaro, *La nuova società*, cit.).

³⁴ «Nell’organizzazione di cotesti processi eccelle la facoltà psicologica dei russi. Un processo si concerta come una rappresentazione di teatro, e non si entra in scena se ognuno non conosce la sua parte. Per settimane e settimane gl’inquisitori e i guardiani ricordano quali hanno da essere le dichiarazioni, ribadiscono nel più profondo della coscienza la dichiarazione dei delitti; gli altoparlanti collocati nelle celle ripetono all’infinito le formule che l’accusato deve pronunciare. È un metodo più sicuro d’ogni stupefacente: una voce continua, uguale, ostinata, s’imprime nella memoria, nella coscienza, nella volontà: l’atto di accusa. [...] Tutto fila come in un dramma di quelli di cui sono tanto ghiotti i russi» (ivi).

³⁵ C. Alvaro, *I privilegiati*, cit.

³⁶ «Pel terrore dominante i rapporti fra cittadini, non c’è persona della vecchia generazione la quale ardisca informare di quanto conobbero nella loro vita anteriore o fuori.

era ancora più necessario che venisse mantenuta costante la tensione che scaturiva dalla prospettazione ossessiva di pericoli esterni³⁷, di popoli plutocratici sempre sul punto di aggredire la patria del socialismo, in modo da rinsaldare ed implementare la coesione interna e l'identità statale. La persecuzione degli elementi dissidenti o potenzialmente pericolosi, oltre ad attuare la liquidazione del leninismo³⁸, era funzionale a dimostrare la rete di connivenze (quasi sempre prefabbricata dagli inquisitori) che i congiurati avrebbero intessuto con i nemici dell'URSS e, al tempo stesso, esaltare il potere totale del regime, che sapeva tutto e vedeva tutto, imprimendo nel singolo un sentimento spaurante di insignificanza. I processi divenivano, pertanto, il momento decisivo di questa coartazione psicologica, da esercitare non tanto nei confronti degli accusati (vittime sacrificali e – nella quasi totalità dei casi – innocenti, la cui sorte era segnata), quanto della massa amorfa della popolazione: di qui la preparazione maniacale della 'rappresentazione' processuale, preparata e pilotata in ogni minimo particolare, nel corso della quale gli accusati dovevano confessare ciò che gli inquisitori volevano che confessassero³⁹, secondo un'implacabile regia del terrore. A centinaia di migliaia, dopo processi sommari e preordinati⁴⁰, gli intellettuali furono passati per le armi o deportati in Siberia, negli inferni di Norilsk, della Kolyma e delle isole Solovki: per essere 'rieducati' nei campi di lavoro, fornendo

[...] Perciò i ragazzi e i giovani sono i più curiosi fenomeni della Russia d'oggi: ignari, inesperti, senza nostalgia, senza rimpianti, senza esperienza. Non conobbero altro, non seppero mai altro» (C. Alvaro, *Il cittadino*, cit.).

³⁷ «Gli accusati si confessavano davanti al microfono, con quella disinvoltura e sicurezza che stupì il mondo intero ignaro della tecnica della giustizia sovietica. [...] Era necessario, nello stato presente dell'URSS, un avvenimento che rinsaldasse gli spiriti dubbiosi e facesse balenare i pericoli esterni e interni alla mente del popolo. Era necessario impressionare l'estero, e forse scindere ogni sospetto di connivenza tra il Comintern e la Quarta Internazionale di Trotski» (C. Alvaro, *La nuova società*, cit.).

³⁸ «Ed era fatale che i vecchi compagni di Lenin fossero messi in condizioni di non poter più aprire bocca, specialmente ora che l'esercito rosso, ripulito dal pericolo che rappresentarono in esso i figli dei contadini, fondato sulle nuove generazioni operaie, dà ogni affidamento ed è istintivamente contrario a ogni forma sopravvissuta di leninismo» (ivi).

³⁹ «È chiaro negli stessi processi che i rapporti degli accusati con Trotski, anche se confessati, non sono mai esistiti. Un testimone dell'ultimo processo che prende il nome da Radek mi raccontò un particolare molto sintomatico. Piatakòv, che non era mai uscito dalla Russia negli ultimi anni, dichiarò di essere stato in Isvezia e di aver avuto un colloquio con Trotski. [...] Piatakòv, come Radek, ebbe dieci anni di lavori forzati» (C. Alvaro, *U.R.S.S. vent'anni dopo*, cit.).

⁴⁰ C. Alvaro, *I privilegiati*, cit.

manodopera schiavizzata al processo di industrializzazione della Russia, che Stalin voleva compiuto a tappe forzate, o all'apertura del canale tra il Mar Baltico e il Mar Bianco⁴¹.

Il quadro sin qui delineato non lascia margini di dubbio: questo secondo (ed inedito) *réportage* alvariano si pone più ancora del primo in una posizione privilegiata tra i *Reisebilder* che avevano descritto il 'pianeta Russia. Alvaro ha avuto la fortuna di rivedere l'URSS in un momento decisivo della sua storia, riuscendo a percepire più e meglio dei suoi predecessori le tensioni sotterranee – ed alla lunga dominanti – che percorrevano la società sovietica, prefigurandone la futura evoluzione in senso capitalistico e consumistico e denunciandone con impietosa coscienza civile l'oltraggio sistematico, annichilente della dignità umana. È palese che la spinta polemica talvolta travalichi sull'oggettività dell'osservatore, volto a dimostrare pervicacemente l'insussistenza del mito rivoluzionario di una società senza più classi e privilegi; e ciò non si contrapponeva, di certo, alle spinte delegittimanti della propaganda ideologica del regime fascista e, più in generale, del mondo occidentale, nel quale – ad esempio – una scrittrice come Ayn Rand (alias Alyssa Rosenbaum) veniva a fruire di un credito eccedente in rapporto alla qualità della sua scrittura⁴². Ma, al tempo stesso, è da evidenziare che questo *ré-*

⁴¹ Alla quale hanno lavorato «alcune migliaia d'intellettuali deportati ai lavori forzati, e che sui primi tempi di quella grandiosa opera, non avendo strumenti adatti, ruppero la terra gelata a colpi di bastone e di pale di legno» per eseguire il «grande taglio», seminando «la terra boreale di migliaia di vittime» (ivi). Tra i primi Alvaro denuncia il costo di disumana sofferenza e prevaricazione necessario al completamento di questa via d'acqua lunga duecentoventisei chilometri, che il tempo ha dimostrato essere «grandiosa» ma non strategicamente importante quanto allora il regime volle far credere. Certo è che l'attività dei gulag proliferò a partire da essa; e che circa centomila uomini morirono per essa nell'inverno tra il '31 e il '32, prelevati dal lager delle Solovki, spingendo carriere cariche di sabbia per venticinque chilometri, con una razione giornaliera di seicento grammi di pane (E. Mo, *Quel canale inutile costato centomila vite*, in *Gulag ed altri inferni*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 63-77).

⁴² Dal romanzo *We the Living* di Ayn Rand (New York, Macmillan, 1936) un'équipe di sceneggiatori, costituita da Corrado Alvaro, Goffredo Alessandrini, Anton Giulio Majano ed Orio Vergani, elaborò il soggetto di un film, *Noi vivi - Addio Kira*, che fu realizzato nel 1942 con la regia di Alessandrini ed interpretato da Alida Valli e da Rossano Brazzi. Presentato alla Mostra di Venezia di quell'anno, ebbe vita stentata nelle sale cinematografiche probabilmente a causa della sua lunghezza, il doppio rispetto a quella consueta, tanto da essere spezzato in due parti, con titolazione autonoma. Rimane in attesa di conferma la notizia secondo la quale il regime ne avrebbe vietato la proiezione, avendo colto che in esso venivano rappresentati «con allusiva insofferenza l'artificiosità celebrativa e la degenerazione del regime fascista vigente in Italia, servendosi del modello bolsce-

portage rappresenta un momento decisivo della riflessione alvariana sulle società totalitarie e si pone come *background* ineludibile del suo distacco dalla compromissione con il potere fascista: un movimento di distanziamento che ha inizio proprio con il romanzo ispirato da queste corrispondenze⁴³, sebbene esso sia stato strumentalizzato – alla sua uscita – dal regime fascista, che comunque in sede censoria ne aveva intravisto la pericolosità⁴⁴.

Non si comprende fino in fondo un grande libro come *L'uomo è forte*, tanto nel suo impianto generale quanto nelle sue articolazioni ideologiche, senza il supporto rivelante di queste prose giornalistiche, percorse da un autentico *engagement* morale, aderto contro la degradazione, nella società del terrore, dei valori consustanziali all'uomo. Il regime poliziesco ed il sistema spionistico, esteso ad investire ogni cellula della vita

vico» (M. Chiodo, *Corrado Alvaro autore di opere teatrali e cinematografiche*, Cosenza, Ed. Calabria Nobilissima, 1999, pp. 136-139). Sul romanzo ispiratore del soggetto, in cui Alvaro aveva riversato non poche suggestioni di *L'uomo è forte*: A. Laganà, *L'opera narrativa di Ayn Rand*, Reggio Calabria, Falzea, 1997, pp. 31-40.

⁴³ E che – come è noto – porterà Alvaro, alla caduta del fascismo, ad assumere la direzione del «Popolo di Roma» e, successivamente, ad essere ricercato dalla polizia nel dicembre '43, dovendosi nascondere a Chieti sotto il falso nome di Guido Giorgi, e poi a schierarsi decisamente, nel dopoguerra, con il Fronte Popolare, pagando pesantemente l'impegno progressista.

⁴⁴ Tanto da richiedere una nota prefatoria, nella quale si specificasse che l'azione narrativa si svolgeva in Russia. Alvaro scrisse che suo intento era stato quello di «descrivere la condizione dell'uomo in uno stato di terrore» e che il libro voleva fornire in chiave letteraria, per la prima volta, «di quel fenomeno non un documento o una testimonianza ma il clima, il segreto, e tutto quanto la storia non può significare ma che spetta a una coscienza di artista ricreare». Il valore ancipite del romanzo non sfuggì a Benjamin Crémieux, il quale osservò nella sua recensione che il ritratto di un individuo sotto la dittatura era tracciato con «une implacable acuité et, semble-t-il, non sans quelque expérience intime» (*Lettres Etrangères*, «La Nouvelle Revue Française», 1 novembre 1938); e di recente Ruth Ben-Ghiat lo ha riconfermato, ponendolo giustamente in rapporto al contemporaneo *Buio a mezzogiorno* di Arthur Koestler: «La condanna dello stalinismo nel romanzo di Alvaro è anche una condanna dei mali della società di massa. [...] Mettendo a fuoco decenni di pessimismo sulla società di massa, Alvaro produce una visione apocalittica di una società patologica in cui il solo vincolo permesso è quello che lega l'individuo allo stato. [...] I lettori di Alvaro, tuttavia, non poterono ignorare i segnali che la storia lanciava circa la natura dell'impresa politica di cui erano partecipi. I sogni dell'Inquisitore di costruire un 'mondo nuovo' e una 'razza nuova' sono comunicati in termini che ricalcavano da vicino la retorica fascista e nazista, mentre una scena in cui alcuni giovani intellettuali sono marchiati come controrivoluzionari per aver tradotto opere letterarie straniere suona come un commento all'atmosfera autarchica che permeava la cultura fascista in quegli anni» (C. Alvaro, *La cultura fascista*, Bologna, il Mulino, 2000, pp. 233-234).

associata⁴⁵, hanno onnivivamente distrutto in Russia – nota Alvaro – qualunque forma dell'antico ottimismo sulla nuova realtà in cammino⁴⁶. Ognuno ha paura dell'altro; la folla cammina incolonnata senza voltarsi, senza parlare, vivendo una solitudine di massa nella collettività coatta⁴⁷. È l'atmosfera angosciosa del sospetto onniassorbente e del processo come rappresentazione e inoculazione del terrore⁴⁸, come annichilimento del singolo e come identificazione con il capo: quella appunto che, di lì a qualche mese, sarà ritratta in *L'uomo è forte*, costituendone – come subito riconobbe Valentino Bompiani, alla lettura del dattiloscritto – il pregio maggiore di esso e l'aspetto più rilevante della sua originalità⁴⁹, in ambito non soltanto italiano, se si pensa a quanto più di un decennio dopo riveleranno su questi meccanismi psicologici della massificazione gli studi di Adorno intorno alla struttura della personalità autoritaria e la antiutopia orwelliana di *Nineteen-eighty-four*.

Del romanzo alvariano affiorano, nelle corrispondenze scritte per «Omnibus», non pochi tasselli circostanziali. A partire dalla stessa situazione iniziale: come avviene per l'ingegnere Roberto Dale, che è vissuto fin dall'infanzia all'estero, dove tutto gli appare «stracco, usato, sfatto»,

⁴⁵ «La rete degli informatori è estesissima in Russia, e per scrupolo di coscienza i tre quarti della popolazione si trasformano in informatori per ogni atto che sembri sospetto. Vi sono giovani, e molti, i quali, o per essere figli della vecchia borghesia, e quindi sospetti di sentimenti tiepidi, o per avere ottenuto indulgenza per qualche colpa, hanno firmato nelle mani della Ghepeù documenti che li obbligano a riferire tutto quanto sanno su persone di loro conoscenza. I Tra questi molte ragazze» (C. Alvaro, *La nuova società*, cit.).

⁴⁶ C. Alvaro, *I privilegiati*, cit.

⁴⁷ «L'onnipresenza della Ghepeù, e il sospetto e il terrore, i quali, nonché attenuarsi di anno in anno si stringono, e che nei momenti di panico quali i processi e i delitti politici colpiscono le popolazioni come d'una febbre in cui ogni allucinazione è possibile, quando intorno all'abitazione d'un reo politico tutta una strada o un quartiere sono messi sossopra, sgomberati, assegnati alla deportazione, hanno creato quel senso di solitudine che domina la vita russa, pur collettiva, pur costretta da molte ragioni, fra cui la penuria d'abitazione e la convivenza, a passare la sua giornata, dopo il lavoro, nelle strade e nei locali pubblici. Una massa solitaria, una collettività di cui ogni componente è isolato e malfido o diffidente del vicino, danno l'aspetto alle città [...]. È una folla quasi tutta che non si volta, non si ferma, non sosta, non parla; va per uno; è abituata ai momenti di panico dei tempi più feroci, quando fermarsi dove si sentiva accadere qualche cosa comportava il rischio di rimanere impigliato nel fatto che aveva determinato il panico, nella retata che la polizia faceva di chiunque si trovasse testimone della scena. Ecco il fatto più ripugnante di codesto vivere: diffidare dell'amico, del fratello, del figlio» (C. Alvaro, *Il cittadino*, cit.).

⁴⁸ C. Alvaro, *La nuova società*, cit.

⁴⁹ G. Zaccaria, *Corrado Alvaro-Valentino Bompiani*, cit., VIII e XIII (lettere del 18 febbraio, del 6 e del 13 aprile 1938).

e che torna in patria per contribuire all'edificazione della nuova civiltà (la quale «aveva bisogno di tecnici addestrati in università estere, specie se connazionali»). Il regime cercava tra i fuorusciti quegli specialisti ad alta qualificazione professionale di cui aveva bisogno per supportare la produttività dell'industria⁵⁰; e gli scrittori bolscevichi, «costretti a fare del confessionalismo», rappresentavano «di solito un nemico del bolscevismo che lentamente si converte ed è colpito dalla rivelazione o rimpatria dall'estero per ritrovare il suo paese, ciò che dava troppo buon partito per descrivere uno stato d'animo ostile prima che ravveduto»⁵¹. Di contro Dale si trova fagocitato in una situazione kafkiana, che Alvaro delinea magistralmente sulla scorta di quanto aveva già scritto nel *réportage* sulle ondate ricorrenti di persecuzioni e di terrore, sulla rete vischiosa e onnivora delle delazioni, sulle sistematiche perquisizioni spionistiche⁵², sulle tecniche di coartazione psicologica e di celebrazione dei processi. Anche la condizione di Barbara, in sospetto al potere perché proveniente da una famiglia altoborghese, è ispirata ad un riscontro preciso⁵³, come anche la sua paura panica di possedere un oggetto prezioso⁵⁴; e miseranda fino al limite estremo dell'invivibilità è la vita degli

⁵⁰ «La nuova impossibilità di vivere in Russia per molti stranieri, priva l'industria sovietica di menti direttive e di tecnici che il paese non è ancora riuscito a trarre da sé; ora i bolscevichi cercano tra i fuorusciti russi di Parigi e di Praga gli elementi professionali di cui hanno bisogno» (C. Alvaro, *Il cittadino*, cit.).

⁵¹ C. Alvaro, *U.R.S.S. vent'anni dopo*, cit.

⁵² «È noto che la polizia profitta dell'assenza dei cittadini, anche dei più notevoli, per entrare in casa loro con l'aiuto del comandante del fabbricato, servendosi di chiavi false, perquisire l'abitazione, fare rilievi fotografici di documenti, e tenersi al corrente dei più minuti particolari della casa. Il personale di servizio presente alla scena sa che cosa rischia se parla. Questo lavoro è esercitato anche sugli stranieri. Chi dunque è chiamato ad attestare su persone con le quali ha rapporti, si trova davanti inquisitori informati d'ogni minuzia, e riceve anche indicazioni precise» (C. Alvaro, *La nuova società*, cit.).

⁵³ «Ancora due anni fa i borghesi e i discendenti di borghesi, meno qualche eccezione, non avevano diritti civili né tessera dei viveri né diritto al lavoro né ingresso alle scuole. Alcuni di questi vecchi elementi erano indispensabili nell'esercito, nella marina, nell'industria, e furono tollerati. Altri erano riusciti, nel disordine delle giornate di sangue, a impadronirsi del passaporto di qualche vittima innocente o di qualche caduto russo, e vivere il resto della loro vita con questo nuovo nome e questo estraneo passato. [...] Oggi è vietato, in genere, ogni investigazione sul passato dei cittadini, nell'intento di riammettere alla vita civile gli elementi dirigenti di cui la vita russa ha bisogno, non avendo creato, fino ad oggi, in maggioranza, che tecnici mediocri, a causa della frettolosa e sommaria istruzione impartita nelle scuole» (C. Alvaro, *Il cittadino*, cit.).

⁵⁴ «I russi possiedono il metodo più efficace d'inquisizione: al punto da creare i delinquenti dove non esistono, e addirittura una millanteria della criminalità, come dimostrano

stranieri a Mosca, isolati dal sospetto e ridotti ormai a pochi sopravvissuti, senza più contatti con il resto della popolazione⁵⁵. Un ulteriore dato è quello, su cui Alvaro si era soffermato nella corrispondenza d'apertura, della rivoluzione che divora i vecchi uomini, i quali rimpiangono «l'esilio e la vita di quando erano banditi dalla loro patria»: «uno di costoro ebbe a dirmi: "Oh, un mezzo litro bianco a Roma! Oh, trovarsi in un'osteria italiana!"». Costui è scomparso recentemente da Mosca, e la sua segretaria risponde molto vagamente, non ha notizie di lui⁵⁶. Ma al di là di questi e di altri numerosi tasselli enucleabili (e dello sfondo da cui essi prendono corpo e vibrazione), nonché di quelli che sono utilmente rintracciabili nella carte inedite dell'"officina" alvariana⁵⁷, il dato più rile-

i processi politici in cui gli accusati prevengono gli stessi desideri degli accusatori. Ancora qualche anno fa, quando inquisivano sui possessori d'oggetti d'oro, esercitavano il loro metodo chiamando e richiamando i sospettati a varie riprese, inscenando rivelazioni, presunte o vere della famiglia, facendo sentire al soggetto d'essere tenuto per una zampa dalla Lubianka, abbandonandolo per lunghi periodi in modo che tale abbandono fosse causa di maggiore apprensione al disgraziato, e poi riprendendolo nella morsa o lavorando sui suoi amici e parenti per tenerlo in ansia e spavento; fino a quando l'oro, cioè un orologio, un anello, una catena, saltava fuori» (C. Alvaro, *Il cittadino*, cit.).

⁵⁵ «In un'atmosfera siffatta la vita per gli stranieri è divenuta insostenibile. Uno dopo l'altro abbandonano il paese quelli che v'erano stati ingaggiati con contratti di lavoro. [...] Le accuse di complicità, di sabotaggio, di spionaggio, sono state sempre motivate in Russia dall'intesa coi nemici della costruzione socialista, cioè gli stranieri. I pochi che frequentavano stranieri erano informatori della polizia, i più assidui, o imprudenti ai quali gli amici stranieri chiedevano di non mostrarsi più con loro per non rischiare le rappresaglie della giustizia. [...] I Credo che a Mosca si contino sulle dita d'una mano gli stranieri rimasti. Vorrebbero partire dalla Russia anche i fuorusciti di diversi paesi, operai e tecnici, che abitano villaggi loro ai margini delle città industriali. La nuova legislazione sovietica ha codificato quello che fu un mito della rivoluzione: il diritto d'asilo e di lavoro ai perseguitati dei regimi borghesi; ma già al loro arrivo costoro trovarono la segregazione in villaggi a parte, e oggi sono sospettati d'essere in rapporto col loro paese, o malvisti perché appartenenti ad altra nazione, razza, lingua, costume. Da un anno a questa parte gli stranieri che si trovavano a Mosca o a Leningrado si videro fuggire da tutti, e si ridussero nei parchi pubblici dove in qualche luogo si gioca a scacchi, passatempo preferito dai russi, contentandosi, per avere di fronte qualcuno di cui sentire la voce, di passare lunghe ore al tavolo di gioco» (ivi). Inoltre con i villaggi di operai stranieri «è impossibile avere ogni contatto e ogni informazione diretta sulla loro vita, di cui sappiamo qualcosa soltanto attraverso le testimonianze di qualche transfuga» (C. Alvaro, *Stalin, Ghepeù*, cit.).

⁵⁶ C. Alvaro, *U.R.S.S. vent'anni dopo*, cit. L'anonimo diviene il Direttore dell'Ufficio Tecnico Industriale di Stato, nostalgico della rivoluzione e di Roma (C. Alvaro, *L'uomo è forte*, cit., pp. 24, 96-97, 162, 265).

⁵⁷ C. Peragallo, *L'officina di Alvaro. «Quasi una vita» e dintorni*, «Archivio del Nuovo», 4/5 (1999), pp. 95-98.

vante – pur se meno immediatamente identificabile – è rappresentato dai cenni, poi magnificamente sviluppati ed orchestrati in *L'uomo è forte*, relativi al tema della donna che avverte e rivela, attraverso la propria fragilità e la propria durezza, la fenomenologia nuova del mondo moderno. Nel romanzo solo a prima vista – come già nel caso dell'io narrante di *Solitudine* – il protagonista sembra essere Dale, poiché in realtà è Barbara a muoverne il tracciato vitale e gnoseologico, divenendo l'epicentro della lotta tra la disperata speranza nei valori elementari dell'esistere, riaccesa dall'incontro con il diasporato che torna di là dalla cortina di ferro, e l'assedio deiettivo della paura, che coarta all'abdicazione di ogni forma di dignità umana, annientandola⁵⁸. Barbara è una donna-madonna: tutto il dolore della storia si rassomma in lei, nelle tracce che sul suo corpo forte e segnato «avevano impresso le sofferenze e gli anni», quelle che Dale tenta di lenire taumaturgicamente lavandola «con la stessa durezza delle mani di una madre»; e l'amore è sfida resistenziale «contro la solitudine di quel mondo solitario che odorava di morte». Ma quando si accorge che Dale è stato contagiato dal morbo collettivo della massificazione e dell'identificazione totalitaristica con il tiranno, e dunque che è divenuto vile come tutti gli altri, Barbara converte il sogno in odio, Eros in Thanatos; e lo denuncia per perderlo e per salvarsi⁵⁹, cassando la speranza per sempre nella coscienza della propria e dell'altrui abiezione, irredimibile. Come già l'Anna di *L'uomo nel labirinto* e l'Eva di *Vent'anni*, Barbara è sterile, mentre nella prima stesura del ro-

⁵⁸ *Paura sul mondo* (questo il titolo originariamente pensato da Alvaro) è un romanzo-saggio che con magistrale tecnica 'allegorica' e memorabile efficacia di esiti espressivi delinea la fenomenologia della psicologia individuale e sociale in uno stato totalizzante e poliziesco, in cui ogni parola, ogni azione, ogni gesto appaiono colpevoli o pericolosi, determinando una soffocante psicosi del sospetto, una tragedia dell'isolamento e dell'incomunicabilità, una trasformazione epocale della civiltà per la quale «l'uomo non è più uno scopo e un fine, [...] ma uno strumento e un mezzo»: un'eredità dei regimi totalitari che, come Alvaro ben vide in seguito, non era affatto scomparsa nell'Europa e nel mondo del secondo dopoguerra, contrassegnato secondo i pensatori della Scuola di Francoforte da una nuova fuga dalla libertà e da nuove forme di uomo ad una dimensione.

⁵⁹ E così la Barbara di *L'uomo è forte* è, anche, lontano prodromo di Medea, poiché denuncia Dale per farlo sopprimere, sottraendolo all'abietta schiavitù del conformismo e del servilismo, mentre la Barbara che non ha più patria ed è ritenuta una maga uccide i figli per salvarli dal dramma della persecuzione razziale; ed ambedue sperimentano nel proprio tragico percorso tutta la condizione storica e psicologica del nostro secolo (il smontare della paura, l'ossessione del potere, lo scatenarsi dell'aggressività contro il diverso, la pulsione regressiva nella massificazione e nell'inesistenza).

manzo era madre⁶⁰. L'odio dell'uomo la spinge a rifiutarne anche il seme⁶¹, convertendo il mito della fecondità mediterranea nel suo opposto, la sterilità che è la risposta del ventre femminile all'insoffribile infelicità del mondo.

⁶⁰ Nell'autografo della prima stesura Barbara risultava essere madre, avendo concepito un figlio nel corso di un matrimonio di breve durata: «Così Dale, forzata la porta, si ritrovò in un mondo umile e sottomesso: un lettuccio a divano, una culla vuota in un angolo, ma l'apparecchiata e pronta a ricevere sempre il suo ospite, un armadio scuro da cucina» ff. 84-5 → «Dale osservò quello che c'era attorno: un lettuccio a divano, un armadio scuro da cucina» 140; «– Morire senza fare il mio nome. Torturato, ubriaco, non dire il mio nome. Ne saresti capace? Io ho un figlio. C'è bisogno, è necessario, è fatale che noi stiamo insieme? Pensaci un poco» f. 87 → «– Morire senza fare il mio nome. Torturato e ubriacato senza fare il mio nome. Ne saresti capace?» 142; e soprattutto in un lungo brano, interamente espunto, di f. 231 (i pensieri di Barbara che va in cerca di Dale, dopo il colloquio decisivo con l'Inquisitore: C. Alvaro, *L'uomo è forte*, cit., p. 233): «Sono la distruzione e la rovina. Capisco ora, quelli che passano, che cosa pensano e cosa vogliono. Se si lasciasse il mondo a loro lo distruggerebbero. Sono così, nascono così. Anche il mio figliuolo, a otto anni, che cosa cerca? Inventare qualcosa di terribile e di complicato, trovare qualcosa da distruggere; la violenza, la strage. L'uomo».

⁶¹ «– [...] Se tu vuoi, te l'ho detto, ci possiamo sposare. Se credi di poter portare insieme la nostra vita... | Ella si strinse le mani sul ventre. | – A questo punto odii gli uomini? – disse Dale notando quel gesto. | – Sì, Dale, fino a questo punto. [...] | – Odii l'uomo fino al seme, fino alla radice. | – Sì, Dale» (C. Alvaro, *L'uomo è forte*, cit., p. 205: la lacunosità dell'autografo non consente, purtroppo, il confronto con il passo corrispondente).

Gianni Oliva

«Cuore bizantino». Società e moda in Diego Angeli

Per un ritratto

Se volessimo ricavare un ritratto a tutto tondo di Diego Angeli potremmo ricorrere a considerare i tratti salienti di uno dei suoi personaggi, Carlo D'Anghiari, protagonista del romanzo *Liliana Vanni*. Senza ombra di dubbio la descrizione della sua indole e della sua caratterizzazione socio-antropologica rivelano una esplicita trasposizione autobiografica e quel modo di trattare la materia del racconto attingendo a piene mani dall'esperienza maturata dallo stesso Angeli in seno al *milieu* bizantino romano, tra letteratura e giornalismo mondano:

Egli era il campione di quegli spiriti eletti che sanno godere di ogni nobile manifestazione d'arte, senza soggiogare quella loro attitudine ad un vano orgoglio di gloria letteraria, e sapeva preferire la gioia di una contemplazione giudiziosa alle amarezze di una produzione mediocre. Per questo si era acquistato fama di artista. Egli amava, soprattutto, la compagnia di pittori e di poeti e ricercava la loro amicizia¹.

Un profilo morale, come si vede, che rispecchia grosso modo quello di più celebri personaggi decadenti e che fa dell'Anghiari un nipotino di Des Esseintes, di Andrea Sperelli o di Dorian Gray; come loro egli è un «dilettante» che si aggira con disinvoltura nel suo mondo superficiale esasperando l'acutezza dei propri sensi, disprezzando la realtà quotidiana e gli interessi borghesi.

Discendente di una nobile famiglia lucchese (era nato a Firenze nel 1868), Angeli si era trasferito a Roma nel 1880, agli inizi dunque di quel decennio effervescente e variegato che avrebbe segnato un solco indelebile nella vita culturale della città. Scrittore agile ed elegante, coltivò in seno al bizantismo romano le amicizie più notevoli, da d'Annunzio, a

¹ Cfr. D. Angeli, *Liliana Vanni*, Catania, Giannotta, 1900, p. 7.

Scarfoglio, alla Serao, a Capuana, a Martini, a De Amicis, a Pascarella, a De Bosis, a Fogazzaro. Autore di poesie, di novelle e di romanzi, egli esprime forse il meglio di sé nell'attività giornalistica, nell'osservazione costante e particolareggiata della vita cittadina, lasciando attraverso le sue cronache un monumento sommerso di un'epoca affascinante e irripetibile.

Roma era allora, si sa, l'epicentro del giornalismo d'intrattenimento e di divulgazione e le testate «domenicali» fiorivano a vista d'occhio. Come il suo personaggio Carlo D'Anghiari, Angeli «era soprattutto bene accolto nelle redazioni [...] dove la sua fama, il suo nome e le sue relazioni lo rendevano ospite graditissimo»². La capitale era allora ricca di suggestioni e su di essa aleggiava un mito che poteva essere anche rovesciato in senso negativo a significarla scioperata, dissoluta, elegante e corrotta come una novella Bisanzio. Era la stessa città che schiudeva alla fantasia estetizzante del giovane d'Annunzio lo scenario della sua esuberanza barocca, la mollezza convenzionale del roseto abbarbicato a una villa patrizia o a una monumentale rovina entro cui si muovevano le *silhouette* di donne fatali e le tormentate passioni di amanti d'eccezione.

Angeli iniziò collaborando al «Capitan Fracassa» di Vassallo, che costituì uno dei cenacoli più rappresentativi della nuova letteratura romana, per poi passare al «Fanfulla della domenica», strumento moderato di divulgazione e di educazione, e pur non entrando a far parte delle firme della sommarughiana «Cronaca bizantina», ne confermò nel tempo la larga influenza affermando che «mai forse si ebbe una più bella fioritura in un così breve tempo e mai un editore aveva potuto crederci veramente l'iniziatore di un movimento letterario come Angelo Sommaruga»³. Si avvicinò quindi a «La Gazzetta d'Italia», trasferitasi nel 1882 da Firenze, e soprattutto al «Don Chisciotte della Mancia» che dietro il suo tono apparentemente frivolo (celebri i pupazzetti di Gandolin) non mancava di sostenere una garbata opposizione al governo, deplorando altresì l'indifferenza degli italiani per la vita pubblica, arrivando persino a sviluppare questioni relative alla libertà costituzionale. Qualche anno più tardi gli stessi collaboratori, tra cui l'Angeli, che adottò lo pseudonimo di *Diego De Miranda*, fondarono «Il Don Chisciotte di Roma» che, oltre alla critica al malcostume politico italiano, poneva in primo piano le rubriche di varietà e le cronache mondane. Tra gli altri giornali ai quali Angeli colla-

² Ivi, p. 7

³ D. Angeli, *Come era ordinata e combattuta la «battaglia bizantina»*, «Il Giornale d'Italia», 27 marzo 1910.

borò occorre citare «La Nuova Rassegna» di Luigi Lodi, fondata nel 1893, «La Vita italiana» (1894), «Il Giornale» di Vincenzo Morello (1894), fino a giungere al «Convito» di Adolfo De Bosio e al «Marzocco», che ormai spostava decisamente l'attenzione dell'Italia colta da Roma a Firenze. Ma alla fine del secolo, il 10 dicembre 1899, era nato «Il Giorno», che recava sulla testata la raffigurazione dell'Hidalgo che cavalcava verso il sole nascente, con i titoli affiancati del «Don Chisciotte» e del «Fanfulla». Qui con lo pseudonimo di *Didacus*, Diego Angeli riempiva la sezione dedicata al varietà, con ampio sviluppo soprattutto la domenica⁴.

Tra narrativa e poesia

I suoi romanzi, come le sue cronache, avevano per protagonista l'aristocrazia romana, ammirata e venerata. In *Liliana Vanni* era di scena un'artista ammalatrice e senza scrupoli, avvezza alla seduzione, che si spinge fino all'abbruttimento e alla distruzione di se stessa e degli altri. In *Roma sentimentale* (1900)⁵ l'autore disegna un itinerario attraverso le vie e i quartieri più reconditi di Roma da compiersi in compagnia della donna amata in determinate ore del giorno; una sorta di guida raffinata, piena di discreti suggerimenti sui luoghi più adatti ai convegni d'amore clandestini, tra le atmosfere languide di una città misteriosa e ormai scomparsa. Più tardi videro la luce *L'orda d'oro*⁶, *Centocelle*⁷, *Il crepuscolo degli dèi*⁸, una vera trilogia sulla società capitolina ormai in decadenza sotto l'invasione di uomini ambiziosi, ricchi e senza ideali, decisi a sostituirsi alla società elegante in declino.

Anche la sua poesia è lo specchio di un'epoca: dopo una prima raccolta giovanile dal titolo *Le alessandrine*, distrutta volutamente con un gesto tipico e ineffabile, Angeli si dedica a scrivere versi leggiadri sulle orme di Carducci e naturalmente di d'Annunzio, non senza un'attardata retorica patriottica. Nella *Città di vita*⁹, però, si nota la ricerca di metri nuovi del lettore di Shelley e di Tennyson, come anche di Baudelaire e

⁴ Tra gli altri giornali ai quali Angeli collaborerà durante l'età giolittiana e nazionalista si ricordano «L'Italia coloniale», «La Nuova Parola», «Nuovissima», «L'Italia moderna», «Il Tirso», «L'Illustrazione abruzzese», «La Rassegna contemporanea», «Il Carroccio».

⁵ D. Angeli, *Roma sentimentale*, Roma, Voghera, 1900.

⁶ D. Angeli, *L'orda d'oro*, Milano, Treves, 1906.

⁷ D. Angeli, *Centocelle*, ivi, 1908.

⁸ D. Angeli, *Il crepuscolo degli dèi*, ivi, 1915.

⁹ D. Angeli, *Città e vita*, Spoleto, 1896.

di Poe. In effetti egli approfondisce la sua cultura alla scuola dei poeti contemporanei traducendone alcune opere con piena padronanza della lingua¹⁰. Inoltre, in gruppi successivi di liriche¹¹ si avverte qua e là l'odore appassito e indefinito delle cose sotto la polvere che fanno pensare a cadenze precrepuscolari¹²; in *L'Oratorio d'amore*¹³, ad esempio, s'incontra una vena malinconica associata ad un languore sensuale sullo sfondo di un autunno dolce, mentre «fiorisce ancora l'ultima rosa»¹⁴.

L'eredità di d'Annunzio

Dopo d'Annunzio che, com'è noto, aveva ricoperto il ruolo di cronista raffinato e sagace sulle colonne della «Tribuna», Diego Angeli esordì poco più che ventenne sui giornali continuandone le gesta e cercando di imitarne i modi, acquistandosi ben presto la fama di «erede naturale» del Pescaraese. A parere di Mario Praz, egli «forse, non aveva grandi cose da dire, ma appunto per questo la sua anima immensamente ricettiva riproduceva tutte le piccole cose, i motivi nell'aria, le arie di stagione, i vezzi del parlare, le eleganze del comporre, che nei grandi scrittori si perdono e si consumano come gocce d'acqua in un mare»¹⁵. I suoi libri, come le sue cronache, del resto, offrono le coordinate di una Roma minore, della morta civiltà del «bel mondo romano» restituito nelle sue autentiche e particolareggiate movenze. Si compiacque di conformare il suo stile di vita su quel registro e di godere dell'alta considerazione delle nobildonne che non dimenticavano di includere il suo nome nella lista degli invitati ai ricevimenti, alle recite di società, alle rappresentazioni teatrali, ai balli, insomma a tutto ciò che vedeva coinvolto il bel mondo romano. Contesse, baronesse, duchesse, a volte persino principesse o altezze reali erano intente, all'indomani dei grandi av-

¹⁰ Si ricordi la traduzione integrale del teatro di Shakespeare in 39 volumi, editi tra il 1911 e il 1934 da Treves.

¹¹ *Il Palladio*, «Flegrea», vol. I, n. 2, febbraio 1899; *Eliogabalo*, ivi, vol. II, n. 3, maggio 1900; *Vincigliata*, ivi, vol. III, n. 5, luglio 1900.

¹² Tra le altre raccolte si citano *Magna virum*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1896; *I fratelli ignoti*, ivi, 1896; *I canti della patria*, ivi, 1896.

¹³ D. Angeli, *L'oratorio d'amore*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1904.

¹⁴ Nei suoi ultimi anni di lavoro l'Angeli coltivò ancora il suo amore per Roma in alcuni libri di memorie e di cronaca storica come *Le cronache del Caffè Greco*, Milano, Treves, 1930 (ora riedito a cura di S. Stringini, Roma, Bulzoni, 2001); *Storia romana di trent'anni*, ivi, 1931; *Roma romantica*, ivi, 1935; *I Bonaparte a Roma*, ivi, 1938 (postumo).

¹⁵ M. Praz, *Motivi e figure*, Torino, Einaudi, 1945, p. 117.

venimenti galanti, a scovare tra le righe delle rubriche giornalistiche il proprio nome e a veder raccontate le proprie imprese. Compiaciute nella loro vanità, potevano commentare le parole dedicate dal cronista alla loro persona e alle loro *toilettes*.

Le rubriche specializzate erano molte e i loro titoli significativi: «Tra piume e strascichi» nel «Don Chisciotte di Roma», con la variante «Piume e strascichi» nel «Giorno», «Istituzioni mondane» nel «Marzocco», «La società romana» nella «Nuova Rassegna», «Esse Pi Qu Erre» nel «Don Chisciotte della Mancia». Angeli firmava spesso con pseudonimi estrosi (*Diego de Miranda*, *Didacus*, appunto) mettendo a frutto le sue qualità di osservatore acuto, spesso ironico e disincantato¹⁶. Il solo elenco degli argomenti trattati nei suoi resoconti basterebbe a dimostrare quanto ampio fosse il bagaglio delle conoscenze e dell'esperienza acquisita come testimone di un mondo dalle occupazioni futili e oziose: l'arte e l'antiquariato, i balli e i ricevimenti, la caccia alla volpe e le corse dei cavalli, i salotti, la beneficenza, i matrimoni e i necrologi di principi romani, il galateo e la cerimonia del thé e, naturalmente, la moda, osservata con competenza da sarto parigino. Egli si prodigava per documentarsi sulle minime eleganze del gentil sesso descrivendo l'abbigliamento delle signore, da quello più semplice della mattina o del pomeriggio a quello d'obbligo la sera nel passeggio per via del Corso. Il salotto poi, ritrovo mondano per eccellenza, registrava lo sfoggio di nuove *toilettes* o di gioielli preziosi, o diveniva lo scenario per lanciare la moda inglese del thé alle cinque. Altrove il suo occhio cadeva sulla villeggiatura, sui fidanzamenti e sulle nozze, sulla riapertura dei teatri in autunno e soprattutto sui prestigiosi *meets* all'aperto durante le corse dei cavalli. La sua penna si sbizzarriva a elencare i nomi dei notabili e a descrivere minuziosamente le fiammeggianti divise delle amazzoni. Molte osservazioni disseminate in quegli articoli andranno ad alimentare pagine e pagine del romanzo *Centocelle* (1908), che non a caso aveva proprio per argomento il mondo della caccia e dell'equitazione: qui, come sulle colonne dei giornali, ricompaiono le «figurine bionde e sottili» con le loro «forme snelle», elegantissime «nel vestito virile».

Angeli nel descrivere le convenzioni mondane non trascura mai l'abbigliamento delle dame; anzi si sofferma sui particolari con compiaciuta civetteria, non senza qualche sferzata ironica. Si pensi alla dissertazione intitolata *Il guanto*, insormontabile problema per la creatura inefabile e per la «travagliata umanità».

¹⁶ Cfr. L. Lodi, *Giornalisti*, Bari, Laterza, 1930, p. 232.

[...] È in questione il guanto: il guanto che rappresenta e dice tutto quello che la creatura adorabile vuole, quando vuol rendere felice o tormentare il devoto al suo impero il lungo guanto che amabilmente imprigiona la picciola mano come in una sorridente stretta infantile, e che teneramente avvolge e carezza il braccio, in alto, in alto, fin là dove ammirato s'arresta. Ora il lungo guanto è a volte imbarazzante; per toglierlo richiede modo e tempo, e, tolto è anche fastidiosa la sua parte. Certo non costituisce una sciagura, ma può annoiare, e neppure la più lieve nube deve adombrare la femminile bellezza nello splendore trionfante. Di questo occupandosi e preoccupandosi, il lavoratore ha modificato il lungo guanto; e ne ha fabbricato uno, che, quanto lungo restando, tale quale l'originario, permetta, restando sul braccio [...] di liberare la mano. Per riuscire a questo risultato l'egregio guantaio, un tedesco, fa continuare la fila dei bottoncini fino oltre il mezzo della mano; le dita sono cucite in modo che si possano arrovesciare; e la parte che copre la mano, quando è aperta così, si avvolge al polso e al polso si abbottona. Le eleganti che di tale trovata si interessano, sono d'accordo nel ritenere che in questa guisa la noia o il fastidio del levare il lungo guanto è certamente evitata: specialmente per i pranzi esse giudicano la modificazione una ventura addirittura.

Però – eh! il però c'è, e quindi il disaccordo – però si teme che quel taglio interminabile, con relativi bottoncini, danneggi l'estetica del guanto [...]. Ma speriamo che le prove e le controprove procedano con relativa e degna, intendiamoci, sollecitudine, e che la Provvidenza, nella sua misericordia che non ha confini, tolga fra breve quest'altra spina dal cuore della travagliata umanità¹⁷.

Ugualmente pone attenzione alla moda delle pellicce che imperversa nella brutta come nella bella stagione e il divertito cronista fa sfoggio di termini tecnici in una lingua scoppiettante di francesismi:

Quest'anno le stole doppie, lunghe fino ai piedi continuano la voga. Sul principio le stole erano d'una larghezza uniforme, non avvolgevano che il collo; a poco a poco si sono allargate alle spalle, e in *collets* più o meno allungati. L'anno passato eran ampie pellegrine; quest'anno, *toute la lyre*: sono scialli, rotonde, e via del genere. I manicotti di pelliccia e di forma corretta saranno sempre preferiti, perché più eleganti, ai manicotti di fantasia.

Pure per sera, si fanno manicotti, *tres composés*, in merletto e in raso bianco con fiori o piume, fermati da piccoli gioielli. Ed ecco qualche *toilette* delle più recenti e delle più ammirate; tutte *dernier cri*, manco a dirlo. Cappello di zibellino, guarnito di piume bianche, sul davanti *chau* di panno ne-

¹⁷ D. Angeli, *Il guanto*, «Il Don Chisciotte di Roma», 11 luglio 1898.

ro? *Fichu* di tulle bianco a *volants*, orlato di vellutini neri. Collana di perle. Mantelletto in feltro scozzese a doppie pellegrine, *relevées de choux*, di velluto, *depassant*, e colletto di velluto. Veste di panno dalla lunga tunica *dentelées*. *Toque* di velluto guarnito di ali. Veste da ballo, lunga tunica *en point* ornata di zibellino, su una *jupe* di merletto; *corsage en point* ugualmente guarnito di pelliccia e da un nodo di ricamo d'oro, spallette di zibellino, formante la manica. Collana di perle. [...].

Infine le «giardinieri» riboccanti di fiori e piante: artificiali, per dimostrare che l'affetto ha il profumo dei fiori ma non ne ha la breve esistenza¹⁸.

In altre occasioni insiste sul particolare delle frange tornate al successo («il molle ornamento serico ondeggiante come una morbida capi-gliatura»¹⁹), o sulla geniale intuizione di due pittrici romane, allieve di Pietro Vanni, di dipingere ad olio sul velluto:

Le gentili artiste hanno preso partito della loro invenzione per rivestire deliziosamente le pareti di interi salotti della più bella e viva ornamentazione floreale campeggiante su i fondi oscuri del velluto morbido e ricco nel verde-bruno, nella porpora e nel violetto fosco. Su i molli campi vellutati splende tutta una primavera di fiori illuminata da bagliori quasi fosforescenti favoriti forse dalla lucentezza della trama serica²⁰.

In uno spunto deciso Angeli registra però le prime contestazioni della civetteria eccessiva e della futilità aristocratica da parte di un incipiente femminismo militante destinato a crescere nel tempo e avverte che le belle dame evitano di passare fra via delle Dogane e via di San Quintino («il quartiere non è precisamente dei *most fashionable*») a causa di una «persecuzione accanita» nei confronti delle «sottane», sulla scia di quanto già avvenuto a Parigi, ove gentili signore ben vestite avevano già ricevuto sugli abiti «liquido corrosivo»²¹.

«Assai spesso – scriveva – la moda non inventa che il nome delle vecchie cose rinnovate» ed è soggetta, come la storia, ai flussi e ai riflussi. Il costume, il modo di vestire è, nella concezione di Diego Angeli, qualcosa di più di un semplice ornamento della frivolezza e della vanità; esso diventa un vero e proprio strumento sociale in grado di affermare

¹⁸ D. Angeli, *Stole, manicotti, bomboniere, gioielli...*, «Il Don Chisciotte di Roma», 29 dicembre 1898.

¹⁹ D. Angeli, *La moda*, «Il Giorni», 12 dicembre 1899.

²⁰ D. Angeli, *La pittura sul velluto*, «Il Giorni», 14 dicembre 1899.

²¹ D. Angeli, *La guerra alle sottane*, «Il Giorni», 7 gennaio 1900.

lo *status* economico e il ruolo di un individuo. Gli abiti rivelano le aspirazioni, le priorità, il progressismo o il conservatorismo di una classe, i bisogni emozionali, persino, direttamente o indirettamente, possono trasmettere messaggi di carattere sessuale. Insomma, gli abiti conferiscono tono e colore a ciò che ci circonda e danno forma ai sentimenti, alla ricerca della bellezza, alla voluttà dell'esibizionismo.

La moda, dunque, è la forma organizzata del narcisismo, di una classe aristocratica che contempla la propria immagine. Ogni oggetto diventa nella vita sociale «segno del proprio uso», acquistando un valore aggiunto che si sovrappone al suo valore primario e originario. La «semanizzazione dell'abbigliamento» è per Angeli il fondamento stesso di ciò che è *moda* e giustifica la sua evoluzione. L'oggetto che assume la dimensione del segno si trasforma necessariamente a causa della sua attitudine a significare; i suoi tratti salienti sono esaltati per dimensioni e per altre qualità percettive, sicché nuovi ornamenti gli si collegano per somiglianza e contiguità influenzandone ed enfatizzandone la forma. La moda diventa dunque un linguaggio comunicativo che trasmette referenze in quella società bizantina protagonista di una recita continua e che manifesta spudoratamente la propria identità, un'immagine in grado di far comprendere agli altri senza equivoci quello che si vuole apparire. La «maschera», cioè, finisce per prevaricare il volto o per identificarsi con esso. Il che spiega l'insistenza di Angeli sul «gioco» della moda, sul suo peso estetico, sociale e culturale nell'ambiente romano post-unitario²².

²² Se si escludono le voci di dizionario (per cui cfr. almeno D. Veneruso, *sub voce*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. III, 1961, pp. 195-196), scarsa è la bibliografia su Diego Angeli, costituita prevalentemente da necrologi (G. Ceccarelli, *Studi romani: Diego Angeli*, in «Nuova Antologia», 1937, pp. 480-482; G.R. Ansaldi, *Ricordo di Diego Angeli*, ivi, 1938, pp. 191-196; F. Donini, *Diego Angeli: un precursore dei crepuscolari*, «Rassegna italiana», 1938, pp. 113-118) e da qualche citazione critica riferita all'ambiente della Roma umbertina (G. Squarciapino, *Roma bizantina*, Torino, Einaudi, 1950; M. Spaziani, *Con Gegé Primoli nella Roma bizantina*, Roma Edizioni di Storia e Letteratura, 1962; E. Scarano, *Dalla «Cronaca bizantina» al «Convito»*, Firenze, Vallecchi, 1971; M. Savini, *Il mito di Roma nella letteratura della nuova Italia*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1974; E. Sormani, *Bizantini e decadenti nella Roma umbertina*, Roma-Bari, Laterza, 1975; *Roma bizantina*, a cura di E. Ghidetti, Milano, Longanesi, 1979). Di recente però è da segnalare l'art. di R. Silvestri, *Cultura e mondanità nella Roma umbertina: Diego Angeli*, in «Critica letteraria», n. 93, 1996, pp. 213-239, con ampia bibliografia degli scritti giornalistici (dalla quale dipende in gran parte quella di S. Stringini nell'introduzione alla ristampa di D. Angeli, *Cronache del Caffè Greco*, cit.), nonché l'agile lavoro monografico di G. D'Anna, *Diego Angeli narratore*, Roma, Editore dell'Urbe, 1998.

Raffaele Sirri

La lezione de *La Filosofia dell'arte* di Giovanni Gentile

Il processo di revisione del giudizio sull'opera di Giovanni Gentile è già cominciato ed è ormai ad uno stadio molto avanzato. Che Giovanni Gentile sia il massimo filosofo italiano del nostro secolo e uno dei massimi d'Europa, è giudizio ampiamente riconosciuto e, presso gli addetti ai lavori, del tutto scontato. Lo abbiamo sempre saputo; solo che in tempi di opacità mentale, ancora fino ad alcuni decenni fa, non osavamo dirlo, non osavamo neppure dircelo. O meglio, chi lo diceva, si sentiva quasi in obbligo di accompagnare il suo dire con una serie di riserve, di ma, però, senonché ecc., anche in sedi dove l'insegna della cultura garantisce immunità. Certo, in ambienti di alta e media cultura, la visione scientifica dei fatti e la relativa discussione non si è mai lasciata travolgere dalla faziosità ideologica e non ha mai ceduto alle volgarità da cui una volta non seppe astenersi il Parlamento della Repubblica quando alcuni gruppi montarono una ignobile gazzarra sul "filosofo del manganello". Sta di fatto, tuttavia, che anche recentemente, alcune trattazioni sistematiche di storia della filosofia, arrivate a Giovanni Gentile, non lo hanno saltato perché proprio non si poteva, ma lo hanno decurtato, riducendolo a poche righe con molte riserve e sottolineature negative. E non parliamo di certi manuali ancora in uso nelle nostre scuole, nei quali piaggeria e conformismo sboccano in distorsioni intellettuali o in penosi silenzi. Ora, in tempi di revisionismo esteso a tutta la storia del recente passato, del Fascismo, della cultura degli anni Trenta, della Resistenza, di via Rasella e del '99, a nessuno viene in mente di mettere in dubbio l'altezza del pensiero di Giovanni Gentile, o di disconoscere il suo vigore innovativo nella cultura italiana, il suo valore di promotore e animatore di prestigiose istituzioni come, tanto per citare le più note, l'Enciclopedia Italiana e la riforma della scuola. Persino gli ineffabili autori della famosa epigrafe, che è stata recentemente affissa nell'Università di Pisa, non si sono potuti astenere da certe ammissioni.

Per contrasto, una lezione di buon uso dell'intelligenza e di buon gusto, che non tutti, a suo tempo, hanno creduto di prendere in considerazione e di ripetere, ci era già venuta da Norberto Bobbio, che certo non ha avuto bisogno di aspettare l'attuale tendenza revisionistica per dare su Gentile un giudizio incisivo e severamente equilibrato: «Gentile – scriveva Bobbio in un libro destinato ad un largo pubblico e che pertanto gli imponeva il massimo della cautela – era un uomo intellettualmente vigoroso e moralmente generoso, fatto d'impeti e di slanci ideali, ottimista sino all'ingenuità, con una vocazione profonda all'apostolato filosofico, intesa la filosofia come vento dello Spirito che soffia in ogni cuore, una specie di religione laica che suscita proseliti entusiasti. Promotore e animatore di studi, il suo prestigio presso gli uomini di cultura della nuova generazione fu forse più circoscritto di quello di Croce, ma, là dove giungeva, più intenso» (*Profilo ideologico del Novecento*, in AA.VV., *Storia della Letteratura Italiana*, vol. IX, Milano, Garzanti, 1969, p. 202).

Giudizio dunque ampiamente riconosciuto e scontato, ma che è bene ripetere per diffonderne la chiarezza per vie analitiche e sintetiche. Lo dicevo recentemente all'Accademia Cosentina, dove ho trattato questo tema, che per la sua strenua attualità ritengo opportuno riproporre qui.

Agli studiosi del nostro tempo è rimasto come lascito irreversibile della filosofia di Gentile il compito di approfondire e sviluppare i temi dell'hegelismo gentiliano, alla luce delle ultime impostazioni del problema specifico, in un clima di pacato ma sottile e avvincente mutamento degli indirizzi storiografici. Ai cultori di letteratura in particolare è toccato il lascito di una filosofia dell'arte di cui bisogna riscoprire la problematica incidenza sulla critica letteraria in funzione di uno storicismo post-crociano o non crociano.

Il fatto lo aveva notato con fine intuito Emilio Cecchi in un articolo del 1919, *I filosofi come giornalisti*, nel quale affermava che «i primi grandi opuscoli del Gentile, come quello sulla identità di Storia e Filosofia, e soprattutto l'altro sull'atto del pensare come atto puro, non soltanto dovevano essere ricchi di scienza, ma erano ricchissimi, nella forma lampeggiante e direi eleusina, d'una virtù di suggestione fantastica, d'una forza d'appello all'immaginazione filosofica che in Croce non s'era sentita mai, e che bisognava andare a trovare in Bertrando Spaventa, in Vico, nei trattatelli di Leibnitz».

Prima di sistemare la sua filosofia dell'arte nel volume intitolato, appunto, *La Filosofia dell'arte*, Gentile aveva completato il corso evolutivo della sua estetica attraverso lo studio di alcuni autori intenzionalmente scelti e posti lungo il cammino della sua meditazione filosofica come

mete di riferimento costante: Jacopone, Dante, Campanella, Leopardi, Manzoni, De Sanctis. La lezione che da quegli scritti del Gentile hanno tratto gli studiosi di letteratura, i mutamenti di metodologia e di sintesi che da quegli scritti sono stati suggeriti all'arte della critica letteraria e positivamente escussi ed applicati, sono stati chiariti e in gran parte anticipati in una fondamentale, indimenticabile trattazione che negli anni Quaranta, nientemeno!, ne diede Luigi Russo (*La critica letteraria contemporanea*, Bari, Laterza, 1942-43, 2^a ed. 1946, vol. II, pp. 41-195), il quale a voce spiegata amava proclamarsi crociano nello stesso momento in cui coglieva lo spirito della lezione gentiliana nel suo verso più severo e più produttivo. Sta di fatto che dal progetto di estetica del Gentile, che ha trovato la sua sistemazione nel volume *La Filosofia dell'arte*, sono da ricavare ben altre conseguenze che non quelle che con insolita acredine ne trasse Benedetto Croce in un articolo scritto subito dopo la pubblicazione di quel volume.

Nel 1931, dunque, uscì a Milano, per i tipi di Treves, il volume *La Filosofia dell'arte*. L'autore dichiarava nella premessa che quello era e voleva essere un libro di filosofia, e pertanto avvertiva «i rispettabili critici della terza pagina» che quel libro non era per loro. E aggiungeva: «So bene che in gran parte in Italia l'estetica è nelle loro mani; e io non ci ho nulla da ridire, convinto come sono che essi dicano con molto garbo cose molto interessanti. Soltanto, con tutto il rispetto che ho per loro, mi permetto d'esprimere il parere che la loro estetica non sia filosofia: almeno di quella che sappia il fatto suo».

Il libro sulla filosofia dell'arte nasce indubbiamente da una impenata hegeliana che vuol riportare l'arte alla cosmicità come religione e come filosofia, sottraendola alle deviazioni particolaristiche di una critica letteraria fondata sul soggettivismo lirico. Sono cose che il Gentile ha sempre detto, almeno a cominciare dal 1909, quando scrive una recensione per la terza edizione della *Estetica* del Croce, dove, in contrasto con le idee del recensito, affermava il carattere trascendentale dell'arte di contro all'empiria della «distinzione storica tra prodotti spirituali artistici e prodotti spirituali non artistici», che è come dire in contrasto con la prassi critica instaurata dal Croce, come ricerca, nelle singole opere, del poetico e dell'impoetico. E del resto, nel periodo della feconda collaborazione fra i due, il dibattito amichevole che si svolse fra loro muoveva da questo presupposto di divergenza concettuale, ribadita di volta in volta, sempre su un piano di signorile correttezza e di sostanziale amicizia, in saggi e recensioni. Più filosofo Gentile, più letterato e storico Croce, esprimevano, sempre nell'ambito dell'idealismo, ma con maggio-

re coerenza e altezza spirituale il primo, con maggiore duttilità e affabilità storico-critica il secondo, due tendenze che per quanto opposte, o comunque diverse, offrivano l'una all'altra stimoli e addentellati di approfondimento, di modifica, di sviluppo: esempio di una splendida e operosa collaborazione che alimentò come nessun'altra mai la cultura italiana. Ma nel 1920 Gentile pubblicò nel «Giornale critico della filosofia italiana» il saggio *Arte e religione*, nel quale ribadiva il concetto della totalità dell'arte, che gli avversari, compreso il Croce, qualificarono subito come panlogismo. L'arte, sosteneva il Gentile, è presente, come momento soggettivo, in ogni atto dello spirito, e insisteva nel negare, correlativamente, il carattere oppositivo della poesia rispetto alla cosiddetta non poesia. E a questo punto la scissione apparve irreparabile. I termini della polemica erano inconciliabili. E comunque già nel '18 il tono polemico di alcuni articoli aveva dato il segnale chiaro di una scissione magari procrastinabile ma ormai irreversibile.

Il 1931 è l'anno della *Filosofia dell'arte*. L'anno successivo, "a botta calda", come direbbero i giornalisti, Benedetto Croce pubblica nel IV volume delle sue *Conversazioni critiche* (Bari, Laterza, 1932, 2^a ed. 1951, pp. 297-341) il lungo articolo *Intorno al cosiddetto "idealismo attuale"*, tramato da un puntiglioso esame del pensiero del Gentile e concluso con aspri giudizi sul libro *La Filosofia dell'arte*, definito «un singolare tentativo di prepotenza e di sopraffazione, in fatto di scienza, fra quanti mai mi è capitato di osservare». L'autore, diceva il Croce, non lo ha composto «per amore e pratica che abbia della poesia e dell'arte, perché egli è stato sempre "uomo anestetico" per eminenza, chiuso e impenetrabile alla poeticità della poesia, ignaro e incurioso delle opere dell'arte, inesperto dei problemi a cui esse danno luogo, scrittore privo di qualsiasi eleganza, in odio alle Muse» (pp. 337-38). Chi legge il volume, dice testualmente il Croce, «vede che il vero motivo è nel bisogno di sfogare una stizza a lungo accumulata e covata». *La Filosofia dell'arte*, insomma, sarebbe stata scritta dal Gentile per stizza, cioè, sottinteso ma chiaro, per invidia del successo degli scritti di teoria dell'arte e di critica letteraria composti dal Croce, suo vecchio compagno di lavoro e ora avversario, forse più fortunato – parrebbe voler dire, ma in realtà glielo facciamo dire noi – ma certo più bravo, come dimostra l'ammirazione e il consenso che riceve in ogni parte del mondo. E dopo aver elencato alcuni errori concettuali e alcune, a suo dire, palesi deviazioni interpretative, il Croce sottolinea l'errore fondamentale, fomite di tutti gli altri: «Anche irride la distinzione che io fo tra poesia e non poesia, come se tutta la critica della poesia, da che mondo è mondo, abbia fatto e possa mai fare

altro che distinguere la poesia dalla non poesia; e come se il dovere del filosofo dell'arte non sia, per l'appunto, di dare la giustificazione e il fondamento teorico a quel procedimento necessario» (p. 340).

Se stizza era quella di Gentile, non lo è meno questa di Croce, che si è sentito fastidiosamente pungere dalle osservazioni che Gentile ha rivolto nelle ultime pagine del suo libro alla estetica crociana, qualificata senza mezzi termini come opera priva di consistenza filosofica. La filosofia del Croce, dice Gentile, «è la filosofia delle quattro parole (*bello, vero, utile, buono*), e sta intorno a una Estetica che oggi è per molti l'Estetica». Essa infatti, continua Gentile, «ha incontrato il favore del pubblico per la sua facilità di esposizione, per la nettezza delle poche idee elementari che propugna e per la stessa polemica antifilosofica che l'accompagna e le apre la via tra coloro che un poco di filosofia si la vogliono, ma con discrezione, come il savio Agricola: una filosofia agile, elegante, letteraria, quella *philosophia pigrorum* che può anche avere l'acume, l'arguzia e la grazia della prosa d'un Voltaire. È stata tradotta in tutte le lingue e letta quanto nessun'altra consimile mai».

Che Gentile sia stizzito per il consenso che ha accolto e continua ad accogliere, a distanza di anni, l'estetica crociana, può darsi. Anche ai grandi è lecito avere difetti di piccoli uomini. Diciamo che l'uno e l'altro hanno ecceduto. Gentile, si sa, generoso com'era, sapeva all'occorrenza trattare i presuntuosi con alterigia. Ma non era il caso di riservare un trattamento del genere al Croce. Il quale per conto suo aveva garbo e moderazione, e anche quando andava a fondo in valutazioni negative, copriva l'asprezza o l'ironia con l'affabilità del dire. Ma sapeva benissimo di non potersi rivolgere con questi modi a Giovanni Gentile. Se tutti e due si sono lasciati andare oltre le intenzioni, vuol dire che c'era sotto qualche cosa di ben altro spessore che un semplice sentimento di stizza.

Col passare del tempo si sono allargate le sfere della loro influenza nel pubblico colto, nelle università, nella stampa. Negli anni a ridosso della pubblicazione della *Filosofia dell'arte* gli allievi del Gentile in cattedra sono ormai una piccola falange, e sono sul punto di crescere per numero e importanza. Tutti, più o meno, fanno capo, coi loro libri teorici e coi loro scritti polemici, a riviste e giornali gentiliani. Sull'altro fronte si allarga l'influenza del Croce nei settori della critica letteraria e storiografica, favorita, per un verso, dalla chiarezza e dalla facile ripetibilità del dettato crociano, e per l'altro verso dalla frequenza degli interventi del Croce su questioni letterarie e storiografiche, di attenzione, di segnalazione, di polemica. Forse nulla ha favorito la diffusione del crocianesimo, a livello di cultura media e, diciamo così, scolastica, quanto il ripe-

tersi e l'infittirsi degli attacchi ai movimenti trasgressivi, agli sperimentalismi di avanguardia del suo tempo e, in blocco, senza distinzioni, a tutta la letteratura contemporanea. Si badi: a quella splendida e florida letteratura degli anni Venti-Trenta, così ricca di fermenti innovatori come mai più si vide in Italia, ma che il Croce si ostinava a non vedere perché la sentiva ostile – e lo era di fatti – alla sua concezione estetica, alla sua metodologia critica. Ci sono tutti i presupposti, insomma, per un radicalizzarsi delle posizioni, tanto più che la filosofia professata dal Gentile, sia per qualità e tenuta di dettato sia per destinazione corre di vetta in vetta, mentre il dettato della prosa crociana, di facile accesso, si snoda persuasivo e avvolgente.

Ma il fatto essenziale non è questo. Fin dai suoi primi studi il Gentile si era mosso verso l'estetica intesa non tanto come dottrina di una particolare attività distinta dalle altre, in questo caso l'arte o la poesia, ma come conoscenza (*Scientia cognitionis sensitivae* l'aveva definita Baumgarten), e puntava al riconoscimento dell'arte come momento di vita che si integra, cioè si attualizza come integrazione, quindi come indistinto, con tutti gli altri momenti della vita dello spirito. E finalmente, dopo aver sostenuto questo impegno meditativo in tutti i suoi scritti di estetica, giunge alla definizione che ne dà nella *Introduzione alla filosofia*, pubblicata due anni dopo *La Filosofia dell'arte*, nel 1933, dove afferma che l'arte si attualizza non come soggettività ma come immanenza in tutte le produzioni dello spirito, sia in quelle cosiddette artistiche sia in quelle non riconosciute come tali. L'arte è totalità, cosmicità, immanenza. E già in un capitolo della *Filosofia dell'arte* aveva detto che «l'arte, al pari della filosofia, non ha nulla fuori di sé; e tutto è arte in quanto è sentimento. E tutto si riflette per conseguenza in ogni opera d'arte [...] L'arte è la forma di un contenuto; è il sentimento che ha una sua esistenza determinata come soggetto di un certo mondo; è il sentimento di una personalità che, come corpo e come pensiero, racchiude in sé tutto. Senza questa determinatezza che gli viene dal contenuto che risolve in sé e che torna ad esprimere da sé, il sentimento è un'unità schematica e morta. La sua vita è nel ritmo; nel circolo della sintesi spirituale, in cui esso viene ad essere un certo sentimento e come tale una certa personalità (Dante, Petrarca, Ariosto, Goethe, Manzoni), il sentimento di un mondo determinato. Questo mondo è autocoscienza, pensiero consapevole, filosofia; ebbene, la storia di questa filosofia, evidentemente, fa corpo con la storia dell'arte» (pp. 249-501). E il De Sanctis a sua volta aveva detto: «Badate, l'estetica della forma non mette da parte il contenuto». Gentile riprende la lezione del De Sanctis e la sviluppa in senso

opposto alla interpretazione che ne aveva dato il Croce. Ma a parte il fatto interpretativo, è il metodo di ricerca che allontana il Croce, tutto involto in problemi di critica letteraria e di storiografia, dal Gentile che insiste nel tenersi in ambito strettamente filosofico.

Negli anni '30-'33 il confronto fra le due metodologie, fra le due concezioni filosofiche dell'arte, non ha più dialogo. Il Croce ha esplicitamente ripudiato la filosoficità, detta sprezzantemente "filosofia dei professori", e il Gentile ha sottolineato la sua riflessione negativa sul volo lento e basso della filosofia del suo vecchio compagno di lavoro. Il quale, nato storiografo e cultore di curiosità erudite, dopo essersi avviato alla meditazione filosofica sull'esempio e per gli stimoli dottrinali che gli venivano proprio dal Gentile, più giovane di lui di quasi dieci anni, ma più addottorato, era tornato a dedicarsi a tempo pieno all'esercizio della critica letteraria e dell'erudizione, servendosi della filosofia come riferimento e giustificazione, come corollario, insomma, praticamente negandone l'essenzialità. Insomma, la divergenza concettuale e metodologica, apparsa insanabile negli anni '18-'20, è sentita da ciascuno non più come contrasto dialogico e rapporto polemico, ma come aperto rimprovero e via via come vera e propria inimicizia. E questo spiega o potrebbe spiegare sia la perentorietà di certe affermazioni sia il tono stizzito della dizione.

Il Russo dice meglio e di più: «Il Croce filosoficamente è più giovane del Gentile; e il fatto che la "filosofia dello Spirito" maturasse all'incirca un decennio prima dell'"idealismo attuale", ed attirasse sopra di sé l'universale attenzione, fece travedere per questa parte di novizio che il Croce, nella sua prorompente genialità, pur esercitò sotto la disciplina del Gentile, fin da quegli anni più schematico "tecnico" delle questioni filosofiche. Da ciò il compiacimento del Gentile, scolaro-maestro, per questo carattere sempre più idealistico che veniva assumendo la meditazione estetica del compagno; tanto da giungere a prestare la sua stessa gnoseologia in elaborazione al Croce che invece divergeva sempre più per altra via».

Ad un certo punto la divergenza divenne distacco, e l'iniziale compiacimento del Gentile per la sua opera di giovane mentore, cessò del tutto e divenne, anche per il sopravvenire di altri fatti e di altre considerazioni, opposizione. Tanto più che la teoria dei distinti, quella che il Gentile apostroferà con sufficienza come la filosofia delle quattro parole, aveva convinto una larga cerchia di studiosi, i quali, una volta posti dinanzi alla sistemazione dell'"idealismo" in "attualismo" compiuta dal Gentile, si dimostreranno restii ad accettare il primato di una filosofia

dell'arte che puntava al dissolvimento delle ragioni della critica letteraria eliminando il problema principe della individuazione della poesia di contro alla non poesia, su cui, come giustamente diceva il Croce, la critica si era esercitata da che mondo era stato mondo. Il Gentile, per questo, non si sentiva affatto emarginato o isolato. Era di forte tempra combattiva.

Nel 1908 Luigi Pirandello pubblica a Roma (W. Modes libraio-editore) il saggio *Arte e scienza* (ora in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, nel VI vol. delle *Opere di Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 161-79) dove fra l'altro si legge: «Il Croce è prigioniero rimasto entro l'idea fissa e angusta dell'intuizione. Questa mania gli ha impedito di vedere tutta la varietà del fenomeno estetico, non solo, ma di coglier poi l'idea complessa, organatrice di questa varietà». E ancora: «Il rapporto tra arte e scienza, come il Croce lo pone, non esiste, perché l'arte [...] non è un'attività sola dello spirito, ma tutto lo spirito, che, così nella scienza come nell'arte, si esplica non in due modi soltanto distintamente separati, bensì tutto quanto in questo e in quel modo, liberamente, cioè solo a seconda della materia su cui si esercita e del fine a cui tende» (p. 176). Luigi Pirandello viene incontro a Giovanni Gentile, confermando il concetto dell'arte come totalità. Ma non è una sorpresa. Tutta l'opera di Pirandello respinge come improprio il canone crociano dell'intuizione lirica, della ricerca e della distinzione, nel testo, del poetico e dell'impoetico.

Nella storia della letteratura italiana del nostro secolo, il caso Pirandello è un caso emblematico. «Avversato e perfino snobbato dalla critica ufficiale italiana, soprattutto ad opera di Benedetto Croce, che nella scrittura pirandelliana vedeva compromessa la sua stessa concezione dell'arte» (S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968, p. 431), Pirandello mieteva successi a Parigi, a Berlino, a New York, a Madrid, e veniva premiato col Nobel. Non che in quegli anni – gli anni Trenta –, che erano gli anni della esplosione di una letteratura vivacissima e innovativa, la cultura italiana fosse ottusa alla sua arte (la tiratura delle opere teatrali e narrative di Pirandello era alta, e toccava punte di popolarità del tutto sconosciute alla maggior parte degli scrittori nostri), ma la parte conservatrice della critica italiana era allergica al suo tipo di scrittura, alla sua concezione d'arte.

Ed ecco il punto. L'estetica e l'attività critica di Benedetto Croce aveva contribuito come pochi altri eventi al rinnovamento della cultura letteraria italiana, e Giovanni Gentile ne era il primo, convinto e generoso assertore (basta leggere la voce *Arte* da lui redatta per l'*Enciclopedia Italiana* e fermarsi su ciò che dice di Benedetto Croce). Ma era an-

che vero che proprio dalla estetica crociana, e dall'applicazione che l'autore ne aveva rigorosamente fatto nel suo lavoro esplicativo e critico, erano derivati i disconoscimenti e le limitazioni nientemeno che di Dante, di Leopardi, di Manzoni, di Pirandello e, in blocco, di tutta la letteratura contemporanea.

Sia chiaro. Se c'è un libro, se c'è un saggio che ha scosso dalle fondamenta la critica letteraria ed ha addestrato ad una lettura interpretativa sottratta ai tecnicismi retorici e allo scolasticume tradizionale, questo è proprio il libro di Croce sulla *Poesia di Dante* (del 1921), questo è il saggio di Croce su *Leopardi* (del '23) nel volume *Poesia e non poesia*. Tuttavia, un fatto altrettanto irrefutabile è che possiamo comprendere nella sua interezza la poesia dei Poemi omerici, della *Divina Commedia* di Dante, delle *Poesie filosofiche* di Campanella e della *Ginestra* di Leopardi solo movendo da una estetica e da una metodologia critica che non è quella che ci è stata consegnata dal Croce. È invece quella che ci è stata consegnata da Francesco De Sanctis, che il Gentile, intervenendo d'autorità a questo punto, si impegna vigorosamente a recuperare sottraendola alla interpretazione che ne aveva dato il Croce, e reimmettendola nell'aura in cui era nata, hegeliana e romantica, in ciò anticipando l'indirizzo attuale degli studi sull'opera del De Sanctis.

Il libro di Gentile sulla *Filosofia dell'arte* è concluso proprio da un capitolo su *De Sanctis e Croce*. «Dopo Hegel, dice Gentile, il maggior pensatore che abbia trattato il problema dell'arte è il De Sanctis. Il quale ebbe il grande merito di mettere in sommo rilievo quella forma sensibile che Hegel aveva additata come carattere della produzione estetica; d'insistere sul carattere assoluto di questa forma, in cui il contenuto c'è, ma superato e annullato come contenuto [...]. Ed ebbe come filosofo il merito di molto sempre battere sul carattere sensibile e passionale del bello, e sulla necessità di ricondurre per tal via il pensiero dalle astrattezze vane al concreto della vita e dell'esistenza, in cui il pensiero non può innestarsi se non per questa sua profonda radice, con cui si affonda nel tutto [...]. Dopo di lui, chi ha creduto di perfezionare la sua estetica della forma con una filosofia che al De Sanctis mancava, in realtà s'è lasciato sfuggire tutta la filosofia che era nel pensiero del De Sanctis, ed ha inventato di suo una filosofia a pezzi e bocconi, che è la negazione della schietta filosofia. Una filosofia nata prima come semplice estetica, poiché l'autore s'interessava ai problemi della critica letteraria, e studioso del De Sanctis nel pensiero di questo sceverava il problema dell'essenza dell'arte dal concetto integrale ed organico in cui quello dell'arte pel grande critico aveva il suo posto e il suo significato» (pp. 3 17-18) .

Certo è che la filosofia dell'arte del Gentile, hegeliana e ancora in alone romantico, ha consentito la impostazione attuale degli studi su Leopardi, su Dante, su Campanella, su Manzoni, su Pirandello. L'autore sul quale egli aveva concentrato la sua attenzione, dedicandogli a più riprese un interesse penetrante e ardito, è Leopardi. Ed è, questo suo, uno studio speculare, in cui la sua filosofia dell'arte fa la prova più convincente e duratura, chiedendo sollecitazioni e malleverie al De Sanctis e andando oltre, molto oltre. Quando leggiamo la *Ginestra* come di fatto la leggiamo oggi, senza sostare sui momenti cosiddetti lirici, enfaticizzandoli, e senza passare sulle parti strutturali saltandole; quando avvertiamo la poesia della *Ginestra* nel tutto, come forma di un contenuto risolto e perennemente presente, passione e pensiero, ci ricollegiamo, consapevolmente o no, alla meditazione di Gentile. Del resto è stato giustamente osservato che gli studi leopardiani che stanno alla base dell'attuale metodologia interpretativa, discendono direttamente dalla interpretazione gentiliana.

Gli scritti di critica letteraria del Gentile non sono molti, ma l'attenzione rivolta ad essi in questi ultimi tempi è maggiore che per il passato e via via scopre passaggi e considerazioni terminali che meglio illuminano la meditazione filosofica del Maestro: «I saggi gentiliani sul Leopardi e sul Manzoni (così come del resto quelli su Jacopone, su Dante, sul Campanella) coinvolgono proposizioni di estetica e di teoria letteraria che, proprio in quanto sviluppatesi per reazione e spesso in opposizione alle teorie del Croce, possono assumere una particolare funzione di stimolo, nel clima di vivace revisione dell'eredità estetica crociana»; nella interpretazione del Leopardi «il Gentile ha segnato dei punti fermi che non ci sembra siano stati sempre tenuti presenti dagli studiosi posteriori» (L. Blasucci, *Gentile critico di Leopardi*, in *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989, p. 240, e già in «Giorn. st. d. Lett. it.», CXXXIX, 1962, p. 560). Lo studio critico più completo e impegnativo da lui compiuto, più autonomo rispetto al suo sistema filosofico in atto e nello stesso tempo più illuminante, da questo punto di vista, e più produttivo, sul piano della sistemazione filosofica in corso, è lo studio su Leopardi. Il momento in cui chiaramente, studiando Leopardi, il Gentile si fa avanti a dimostrare che in questo Poeta, tanto nei *Canti* quanto nella prosa delle *Operette morali*, il pensiero si fa poesia, non trasformandosi ma immanendo, forma di contenuto e contenuto risolto, che come tale si esprime e torna ad essere, *alius et idem*, è quello che si esplicita nel saggio del 1917 sulle *Operette morali*, da cui prende il via la critica leopardiana che stiamo tuttora vivendo.

Un tema degli interessi leopardiani del Gentile da riproporre, per considerare con più cauta misura la filosofia del Leopardi, è quello trattato in due recensioni, una del 1907 sul libro di Pasquale Gatti, *Esposizione del sistema filosofico di G. Leopardi*, e un'altra del 1911 sul libro di G.A. Levi, *Il pensiero di G. Leopardi*. La filosofia del Leopardi, dice Gentile, non era filosofia ma credenza. «Passione vera per la speculazione il Leopardi non ebbe mai. Non studiò nessun grande sistema filosofico». Non conosceva Platone, non conosceva Aristotele; le sue nozioni di filosofia antica le mutuava da Diogene Laerzio, da Plutarco, da altri dossografi. Non studiò nulla di Cartesio, di Hume, di Spinoza, non capì Locke, non capì Leibnitz». «Ebbe una vernice di cultura filosofica, come l'avevano allora tutti i letterati; ebbe velleità di filosofo; ma la sua vera indole, quella che noi dobbiamo guardare in lui, è l'indole poetica, persuasi che fuori della sua poesia il suo pensiero, a considerarlo nel valore filosofico, è molto mediocre». E su questo Croce e Gentile sigillavano un accordo perfetto. Il disaccordo cominciava al momento di interpretare la resa poetica, il suo farsi e il suo essere.

Queste considerazioni del Gentile sulla pseudofilosofia del Leopardi, pseudo, si capisce, dal punto di vista sistematico e formalistico, sarebbe utile richiamarle in vita per moderare la mattana che ai nostri giorni abbiamo preso per lo *Zibaldone*. I pensieri condensati nello *Zibaldone*, dice Gentile, sono i detriti della poesia del Leopardi, che possono avere valore solo come documenti per tracciare la storia, o meglio la preistoria, del pensiero del Poeta, che prende forma compiuta nella sua poesia, nei *Canti* o nelle *Operette*.

Le affermazioni del Gentile sulla non sistematicità, e in definitiva sul non valore, della filosofia del Leopardi fuori dell'espressione poetica, sono discutibili; e difatti o sono state discusse o sono state quasi del tutto obliterate. Resta l'impianto generale dell'interpretazione del Leopardi, che alimenta, direttamente o indirettamente, la nuova stagione degli studi leopardiani. A parte, ma sempre in correlazione con le direttive della sua meditazione filosofica, va posta la edizione delle *Operette morali* del Leopardi e quella delle *Poesie filosofiche* di Tommaso Campanella.

Gli altri saggi di critica letteraria sono correlativi o in funzione degli sviluppi del suo pensiero filosofico. Ma sono nello stesso tempo molto significativi per i turbamenti mentali, per le inquietudini che destano e per i problemi, sia di teoria che di prassi critica, che via via propongono. Scriveva Emilio Cecchi in un saggio del 1948, confermando precedenti lucidissime intuizioni: «La corrente gentiliana direttamente non produs-

se molto, nel campo critico letterario; ma determinò una quantità di disposizioni favorevoli a nuove tendenze, emananti da svariati settori della cultura europea. Con il suo accostamento d'arte e religione, il Gentile era venuto a spostare l'interesse critico al di là dei valori strettamente estetici, nella sfera vitale dove si formano sentimenti ed emozioni che poi diventeranno arte; nella sfera insomma della pre-arte. Si era così assai lontani dal razionalismo e storicismo del Croce. Difatti, quelle nuove tendenze, principale fra esse l'esistenzialismo, più o meno confusamente si innestarono sul fondo gentiliano. L'inquietudine morale e politica che, nell'imminenza della guerra, in tutto il mondo diventava più acuta, facilitò questi incontri e contaminazioni. In Italia si ebbe il fenomeno dell'"ermetismo" che, nei riguardi della creazione poetica, va genericamente collegato ai postumi del simbolismo, e agli influssi dell'immaginisimo, del surrealismo ecc.» (*Inventario della critica*, in op. cit., vol. II, p. 1155).

Erano osservazioni che Emilio Cecchi, rivolgeva come altrettanti appunti negativi agli orientamenti della cultura contemporanea direttamente o indirettamente determinati dal pensiero gentiliano, lui crociano e razionalista avverso ai modernismi come e più del Croce, ma che nello stesso tempo ammirava profondamente l'opera del Gentile, di cui prima e meglio di altri aveva compreso l'essenza più riposta e più fertile. E appunto per questo si fa strada il pensiero che il Cecchi forse voleva dire, di là dal significato letterale e contingente di quegli appunti e quasi fingendo di non accorgersene, che chi aveva più chiaramente di tutti intuito e teorizzato il vero della civiltà moderna, era proprio lui, Giovanni Gentile. Perché, di fatto, dell'esistenzialismo, dell'ermetismo, del simbolismo, di tutti i modernismi avversati dal Croce, possiamo dire tutto il male che vogliamo, e forse è bene che si sia detto. Ma proviamo a chiederci che cosa sarebbe oggi in Italia la letteratura se non fosse passato su di noi il vento rinnovatore di quelle correnti eversive.

Un uomo, un suo sistema di attività culturale, una sua filosofia. Nessuno dei suoi gesti, nessuna delle sue opere di pensiero passò sotto silenzio. Oggi ne stiamo rivedendo il significato e il valore con serenità, secondo un canone storicistico che proprio da lui ci è stato suggerito. Dal punto di vista della critica letteraria possiamo dire che questa gli è debitrice di un sistema di estetica originale e ricco di futuro che, di là dal suo significato storico, può essere oggettivato in ricerche e in soluzioni innovative, al presente, riprendendo un dialogo forse troppo bruscamente, certo a nostro danno, interrotto.

Angelo R. Pupino

Una malsana voluttà.
Il piacere da d'Annunzio a Capuana

Era prevedibile, oso dire fatale. Il giovane darwinista, il poeta precoce e già noto che il 1° febbraio del 1884 esortava allo *struggle for life* l'amico Vittorio Pepe, sarebbe infine approdato al romanzo. E si capisce, dal momento che il genere usciva vittorioso dalla evoluzione della vita letteraria. Non a caso, allora, il successivo 17 aprile quel giovane, era Gabriele d'Annunzio, confidava a Enrico Nencioni: «darò forse opera a un romanzo». Tacitato il suo dubbio, il 6 ottobre gli confermava: «Voglio fare, dirò così, un romanzo *omerico epico*, un romanzo con moltissimi fatti e poca analisi». E se l'estrema vaghezza del proposito consente di pensare perfino al modello dell'epopea piscatoria del Verga [1881], ecco che, a testimonianza di una incerta ricerca di via autonoma, subentrerà la specificazione che il «romanzo» voleva essere un «romanzo a fondo storico», prospettiva, questa, ben diversa dalla tensione del Verismo (la dichiarava Capuana nel '65, sulla «Nazione») alla dimensione «contemporanea». Solo che all'impresa difetterebbe ancora lo «stile»: «E poi lo stile... Chi mi darà lo stile?» si domanderà il mittente.

Egli si esercitava intanto in una novellistica concresciuta a prima vista sul Naturalismo, tant'è vero che essa gli appariva – così diceva del *Libro delle vergini* la suddetta lettera del 17 aprile – in guisa di «studio fisiologico eseguito con molta coscienza, con molta cura del vero», pur non senza «qualche novità di stile». Ma quella novellistica era gestita in parallelo all'elegante giornalismo mondano, la cui priorità non solo cronologica sul romanzo, e si dica pure l'influenza su di esso, è attestata dal fatto che per una sua buona parte *Il piacere* sarà composto di articoli già pubblicati.

Insieme con il romanzo si va preparando la relativa teoria. Se sul «Fanfulla» del 25-26 giugno 1885 (vd. *Cose libraie*) un sé-dicente «Sfumino» (lo stesso d'Annunzio?) osserva che «la produzione letteraria lucrativa è oggi confinata alla forma del romanzo», e che dunque gli editori «chiedono romanzi, buoni o cattivi che sieno», con brano allografo

trascritto sulla «Tribuna» del 4 novembre 1887 (vd. *Per una festa della scienza*), d'Annunzio opina che a «parlar darwinianamente» si «direbbe che tanto nelle scienze naturali quanto ne' diversi generi d'arte, avviene una selezione naturale [traduzione di *natural selection*, si intende] con la sopravvivenza dell'organismo più adatto»: il «Romanzo».

È in tale clima che matura la prima prova nel genere letterario vincente. Il 7 agosto 1887 era infatti uscito sulla «Tribuna», verosimilmente dettato o promosso dal suo cronista mondano, l'annuncio di un prossimo «romanzo di costumi contemporanei» a titolo *Barbara Doni*, e invero è di recente affiorato da una collezione privata, datato 2 luglio 1887, un esiguo testimone di *Appunti*, due sole carte, da cui si apprende di un personaggio diviso tra due donne: la Barbara eponima, «fedele», e un'Ippolita «polluta». Il 27 novembre 1887 un'altra lettera comunica al Nencioni: «Intanto lavoro al romanzo, acutissimamente. [...] Il dramma è di alta passione; i personaggi sono tre, due donne e un uomo, e tutt'e tre *eletti* di mente e di spirito». Sono indizi del *Piacere*? Non racconta esso invero la storia del duplice amore di Andrea Sperelli per la spirituale Maria Ferres, l'«ermellino», e la passionale Elena Muti, la «porpora»? Salvo che l'Autore parla all'amico di «un libro sobrio, quasi secco, come stile, senza descrizioni». Si tratta allora di un romanzo che se nella trama può apparire vicino a quello che presto uscirà, ne è certamente remoto nello «stile» programmato: se il dover essere di quest'ultimo è l'austerità, piuttosto che in una prosa «fastueuse», quale a giudizio dell'Autore sarà quella del *Piacere*, potrebbe forse rientrare nella pratica naturalistica. Ad essa si ragguaglia del resto, non immemore del Taine (menzionato nel *Caso Wagner*), né delle teoriche veristiche, la predetta formula di «romanzo di costumi contemporanei», che è poi designazione tipologica opposta alla precedente di «romanzo a fondo storico» – il tipo ormai decaduto del primo e del mezzo Ottocento. Ancora il 26 marzo del 1888, oltre tutto, a soli quattro mesi dall'inizio del taccuino del *Piacere* (26 luglio), dalle pagine della «Tribuna» (vd. *In conspetto della natura*) d'Annunzio invitava ad eludere tutto ciò che fosse «prodotto» della «soggettività»: «base dell'arte moderna è il Vero», proclamava con sicurezza, che va studiato e (si badi) «riprodotto» nei suoi «colori reali».

* * *

Mentre una poetica del romanzo si andava lentamente costruendo, così in pratica come in teoria, Capuana, appartenente ad altra generazione, aveva già da tempo consolidato la propria. Al dibattito sul romanzo in corso in Italia non meno che in Europa, egli aveva partecipato e parte-

cipava con autorevolezza e perfino disinvoltura. All'altezza del *Piacere*, anzi, il suo impegno più visibile era stato meno letterario che metaletterario, e di tali intenzioni e dimensioni da non lasciare adito a dubbi.

È notorio che agli occhi della comunità artistica italiana egli si identificava con il Verismo, in favore del quale aveva svolto e svolgeva, con quel piglio di «polemista lucido e sicuro» che Croce gli riconobbe (sulla «Critica», 1904, e quindi nella *Letteratura della nuova Italia*, III), una fervida militanza su numerosi quotidiani e periodici. Tuttavia la riflessione teorica, che di massima si intrecciava con la pratica critica in funzione del romanzo verista, non irrigidiva il suo giudizio. Animato da grande curiosità intellettuale, aperto a esperienze culturali molteplici, fu per virtù naturale renitente ai cosiddetti «ismi», che bersagliò con uno dei suoi titoli più noti, *Gli «ismi» contemporanei*; fu privo insomma di eccessi dogmatici, ciò che gli consentiva di cogliere con notevole perspicacia e tempestività anche l'interesse di figure da lui distanti, come ad esempio quella di un Dossi («Corriere della Sera» del 22 marzo 1880, quindi *Studii sulla letteratura contemporanea*, II). Si aggiungeva l'intima persuasione della inevitabilità del processo evolutivo della letteratura, su cui si motivava una mobilità che sotto l'incalzare di nuovi fenomeni consentiva agli scrupoli sistematici di cristallizzare solo provvisoriamente. Non però che questa duttilità si risolvesse in superficialità, come ebbe a eccepire un Borgeese. Se il rigore non si esercitava al massimo grado era perché il modello teorico si costruiva sugli individui concreti ed in loro funzione, e quindi si stemperava di volta in volta in loro.

* * *

Non sorprende affatto, allora, che appena uscito *Il piacere*, benché si trattasse di lavoro estraneo alla formazione e al gusto di Capuana, fosse lo stesso suo Autore a chiedergli, maggio '89, di recensirlo («Credo che Morello ti abbia parlato del gran piacere che faresti a me e all'on. Sciarra scrivendo sul mio romanzo un articolo per la «Tribuna»): richiesta tanto più plausibile, se il suo destinatario si era già occupato del mittente con benevolenza.

Lievitato alla misura di ampio saggio riepilogativo, l'articolo sollecitato apparve sulla «Tribuna» dei seguenti 31 maggio-1° giugno, e poi nel volume *Libri e teatro* pubblicato a Catania presso il solito Giannotta nel '92.

Ricordato il suo precedente invito ad abbandonare i versi per «infondere [...] lo spirito creatore» nella «rappresentazione della realtà», Capuana aggiungeva:

Nella lettera dedicatoria del *Piacere* a Francesco Paolo Michetti, il D'Annunzio scrive:

«Io sono ora, come te, convinto che c'è per noi un solo oggetto di studi: la Vita».

Non è precisamente la convinzione che gli auguravo, ma è già molto per la lenta evoluzione del suo meraviglioso ingegno d'artista.

La cautela, che pure non annullava la disposizione ad una attesa fiduciosa, trovava giustificazione nella natura stessa dell'oggetto trattato. Che al recensore non poteva non apparire remoto da quelli che egli stesso teorizzava, analizzava, produceva. Sicché, se pure il proposito di studiare la «Vita», preso a sé era magari suscettibile di consenso, o almeno non era del tutto oppugnabile, interveniva però subito la persuasione che l'«osservazione» promessa, non animata dallo «spiracolo della creazione», restasse in d'Annunzio allo stato di materia inerte.

* * *

In realtà, se il soggetto della dedicatoria aveva premesso di aver appreso da Michetti «l'abitudine dell'osservazione e [...], in ispecie, il metodo», il suo canone era solo apparentemente naturalistico: la sua «osservazione» non era affatto impassibile, il suo «metodo» non era né quello «sperimentale» di uno Zola né quello «impersonale» di un Verga.

Non va infatti dimenticato che, ormai a due mesi dal taccuino del *Piacere*, sulla «Tribuna» del 26 maggio 1888 appare *L'ultimo romanzo*, ove d'Annunzio, premesso che il «romanzo naturalista è all'agonia», rimprovera ai romanzieri usciti dalle *Soirées de Médan* alcuni errori:

La descrizione naturalistica e l'analisi psicologica non vi s'uniscono mai così pienamente e perfettamente da produrre un vero e vivente organismo d'opera d'arte. La descrizione de' luoghi e delli avvenimenti, in somma, non è quasi mai messa d'accordo con le speciali condizioni del «personaggio».

Questo fondamentale error letterario de' romanzieri naturalisti trasformati proviene da un errore scientifico. Essi credono che le cose esteriori esistano fuori di noi, indipendentemente, e che quindi debbano avere per tutti gli spiriti umani una medesima apparenza. In tale ondeggiamento di gusti e di criteri estetici, nessuno lavora a un romanzo di paziente ed acuta osservazione.

Negare l'esistenza delle cose «fuori di noi» è conforme a inclinazione idealistica, certo. E lasciamo stare che fu Hegel, che furono le sue *Vorlesungen über die Ästhetik*, ad avvisare che «il pensare [...] volatilizza la for-

ma della realtà a forma di puro concetto», e che il «vero» e la «realtà» si compongono nel pensiero. Meno inappropriato riuscirebbe semmai il ricordo di un sottile diarista amato dal Bourget, il compulsatissimo Amiel, che alla data del 31 ottobre 1852 deposita nel suo *Journal* una annotazione proverbiale: un «paysage» non è che «un état de l'âme». Tanto meno inappropriato, tal ricordo, se il lacerto dell'*Ultimo romanzo* trascritto sopra deriva, in parte, da una rassegna di Teodor de Wyzewa (*Les livres*) apparsa sulla «Revue Indépendente» del marzo 1887. Ciò che, visto l'orientamento dell'autore, vale a spostare il discorso appunto su Amiel; e sopra un filosofo all'epoca molto reputato – quasi oggetto di culto – e del resto ben noto sia ad Amiel che all'eroe del *Piacere*. Alludo allo Schopenhauer, alla cui *Welt als Wille und Vorstellung* il mondo era parso appunto una rappresentazione dell'Io. «Colui» diceva Schopenhauer «che si sprofonda e si perde nella contemplazione della natura, così da non esistere più se non a titolo di puro soggetto conoscente, sentirà immediatamente di essere, in quanto tale, la condizione, il sostegno del mondo e di ogni esistenza soggettiva; poiché quest'esistenza oggettiva si presenterà da questo momento in poi come dipendente dalla sua. Egli attira a sé la natura, e non la sente più se non come accidente del suo proprio essere». Non a caso lo stesso Wyzewa scriveva sulla «Revue wagnérienne» del giugno 1886 (vd. *Notes sur la littérature wagnérienne*): «Le lecteur comme l'auteur verra tout, les choses et les âmes, à travers cette âme unique et précise» del personaggio «dont il vivra la vie».

Allora, se a compensare la divaricazione tra «descrizione naturalista» e «analisi psicologica» sarà adibita nel *Piacere* una «paziente» e «acuta osservazione», questa mirerà ad associare i paesaggi e gli oggetti esterni agli «stati interiori» del protagonista. Sicché se anche l'«osservazione» programmata dalla dedicatoria ha lo stesso obiettivo (non per nulla essa cita Amiel), il riconoscimento ivi tributato a Michetti va inquadrato in una prospettiva diversa da quella naturalistica a cui sembra rinviare. È sintomatico in proposito un altro brano della dedicatoria:

A te che studii tutte le forme e tutte le mutazioni dello spirito come studii tutte le forme e tutte le mutazioni delle cose, a te che intendi le leggi per cui si svolge l'interior vita dell'uomo come intendi le leggi del disegno e delle colore, a te che sei tanto acuto conoscitor di anime quanto grande artefice di pittura io debbo [...] l'attitudine dell'osservazione [...].

Il Michetti verso cui il mittente professa il proprio discipulato, è l'artista che sa coordinare lo studio delle «cose» con quello dello «spirito»,

le «leggi» della rappresentazione pittorica con quelle della «interior vita dell'uomo», l'arte con la conoscenza delle anime. È da lui, per le di lui virtù, che d'Annunzio dice di aver appreso «l'abitudine dell'osservazione». La quale osservazione è rivolta sì alla «Vita», solo che la vita è quella del «personaggio». La realtà esterna che pur si coglie, è la realtà che si rifrange nella coscienza di lui, che si struttura e vive dentro di essa.

Del resto, chi scruti altre pagine di d'Annunzio su Michetti, riunite nelle *Prose di ricerca*, III (*Per l'arte di Francesco Paolo Michetti*) ma derivanti dalla «Tribuna illustrata» del maggio 1893, leggerà in esse l'affermazione che le «osservazioni» del «vero» compiute dal pittore corregionale sono finalizzate ad «esprimere un carattere dominante». Si tratta della stessa istanza formulata da Hyppolite Taine. Posto che all'occhio di un artista l'oggetto «devient idéal par cela seul qu'il est conforme à l'idée», in un opuscolo del 1867, non a caso intitolato *De l'idéal dans l'art*, egli affermava che «le but de l'œuvre d'art» è di rendere «dominateur un caractère notable»: «l'artiste se forme l'idée de ce caractère,» continuava, «et d'après son idée il transforme l'objet réel». Perciò Michetti, modello dichiarato del «metodo» seguito nella elaborazione del *Piacere*, è verosimile che sia usato in senso non più naturalistico. Né d'altro canto si deve dimenticare che Andrea Sperelli è un artista, e che in quanto tale, stando a quel che si è appena detto, può legittimamente arrogarsi di filtrare il mondo secondo la propria idea. Non per nulla sono su di lui frequenti brani di cui il seguente può costituire uno specimen:

Gli spiriti acuiti dalla consuetudine della contemplazione fantastica e del sogno poetico danno alle cose un'anima sensibile e mutabile come l'anima umana; e leggono in ogni cosa [...] l'emblema dell'anima umana [...]. Andrea vide nell'aspetto della cose intorno riflessa l'ansietà sua [...]. Tutti quegli oggetti [...] avevano per lui acquistato qualche cosa della sua sensibilità.

Il mondo che apparirà nel *Piacere* sarà allora non la «rappresentazione della realtà» richiesta da Capuana, ma il mondo selezionato e trasformato in relazione a un'idea: l'idea dell'artista che rappresenta e l'idea dell'artista che è rappresentato in guisa di *alter ego* dell'Autore.

È lo stesso Autore a insinuare, anzi a dire esplicitamente che l'eroe è un suo doppio. In una lettera autobiografica del 14 novembre 1892 al suo traduttore francese, Georges Hérèle, egli confesserà che gli «eccessi» e i «disordini» che aveva «descritti» e «analizzati» nel *Piacere* erano i propri. «In Andrea Sperelli» concluderà «è molta parte di me, viva».

L'intercambiabilità tra i due, o la loro simbiosi ideale, è tale che il sonetto del «poeta contemporaneo» prediletto dall'eroe «per certa affinità di gusti letterarii e comunanza di educazione estetica», è individuo proveniente dal ciclo *Pro anima* pubblicato da d'Annunzio sulla «Nuova antologia» del 16 febbraio 1888, e quindi, dall'89 (con data 1890), nella *Chimera* (col nuovo titolo di *Sonetti dell'anima*); né è meno significativo che l'«emistichio sentenziale» adibito a riassumere la poetica di Andrea Sperelli – il celeberrimo «Il verso è tutto» – si fosse già letto nei sonetti *A Giovanni Marradi*, usciti sul «Fanfulla della Domenica» del 16 ottobre 1887 e confluiti poi sotto l'epigrafe di *Epodo* nell'*Isotteo* (apparso insieme con *La Chimera*).

* * *

E che Andrea Sperelli riflettesse l'Autore certo non sfuggiva ai primi lettori. Se Giulio Massimo Scialinga sul «Fortunio» del 21 luglio 1889 parlava del romanzo con l'elegante formula di «autobiografia singolare, più sognata che reale», Capuana compiva una operazione che testimoniava anch'essa, pur a suo modo, la dimensione o radice autobiografica dell'opera, e tralascio se fosse, come in effetti era, autobiografia trascendentale: integrava cioè il sonetto preferito da Andrea Sperelli del titolo originale, *Parabola*, che nel romanzo era taciuto, e che poteva dunque essere evocato solo da chi lo avesse letto nella prima sede di stampa (si è appena detto, infatti, che *La Chimera* ove sarà raccolto esce a fine '89, dopo *Il piacere*). Al di là di tali coincidenze, Capuana aveva corroborato con l'analisi la persuasione che oltre tutto *Il piacere* decorresse dai versi dell'autore. Dinanzi ai quali confessava d'altra parte – confermando con ciò l'intercambiabilità di persona reale e persona fittiva – che gli pareva «di leggere non una lirica di Gabriele d'Annunzio, ma qualcuno di quei componimenti poetici che Andrea Sperelli scriveva». Salvo che, nonostante qualche perplessità, esprimeva ammirazione nei confronti della poesia dell'Autore, e nei confronti del romanzo manifestava invece un sostanziale dissenso malgrado momenti di ammirazione.

Ma Capuana consentiva al discorso lirico di costituirsi come proiezione dell'Io del suo autore, e dunque non richiedeva a tal discorso di riprodurre la realtà esterna. Anzi negli *Studii sulla letteratura contemporanea*, I, perorava perfino quell'accostamento alla «indeterminatezza della musica» che la natura fisica della parola potesse favorire:

Al pari dei decadenti, io penso che spesse volte la musicalità del verso, il solo splendore di un'immagine, fin l'eccesso di una metafora e d'un agget-

tivo, potendo produrre effetti nuovi e potenti in correlazione con la facile eccitabilità e con la rapida comprensibilità delle nostre intelligenze, siano preferibili alla esattezza e alla limpidezza che, precisando il concetto, suggestionano niente [...].

Chi guardi al cosiddetto *Zeitgeist* potrà certo rammentare il mito finesecolare della musica verbale (nell'82 Verlaine avrebbe pubblicato il suo *Art poétique*: «De la musique encore...»), ma sarebbe conclusione azzardata e frettolosa pensare alla presenza di elementi decadenti che vadano oltre una consonanza locale. Per Capuana resta che l'evoluzione della letteratura allontana la poesia e la declassa ad articolo di «poveri diavoli». Come gli insegnano Hegel e il venerato hegeliano De Meis, essa appartiene piuttosto al «passato». Sicché, se dell'opera di d'Annunzio si può ipotizzare una linea evolutiva (in un senso progressivo, si intende), l'aspettativa è che proceda dai versi alla prosa, anzi, nell'ambito di questa, al romanzo, magari attraverso la prosa narrativa delle novelle. È in tale quadro che si deve collocare il parere esibito sul «Fanfulla della Domenica» nell'82, che «il far dei versi, anche stupendi, non sia il meglio che» d'Annunzio «possa fare». E sempre in tal quadro si integra quel giudizio affidato nel '94 a Ojetti per una sua inchiesta memorabile, *Alla scoperta dei letterati*:

Penso che è un gran poeta, ma che nel romanzo, per ora, è troppo uniforme. [...] Del resto l'osservazione psichica, l'introspezione, come egli dice, diviene in lui esagerata, spesso ostentata e inutile allo svolgimento del romanzo.

Ecco dunque la profusione di lodi per il «mirabile» verso, per l'espressione che «afferra, stringe da vicino; si compenetra col concetto, scolpisce, cesella». Ed ecco d'altra parte intuizioni tempestivissime, anzi precoci, che non resteranno prive di eco (penso alla ben nota formula di «dilettante di sensazioni»): un motivato rimpianto che questa poesia comunichi solo «qualche breve illusione di vita alle figure» e non ci dia «un palpito del cuore, un fremito dell'anima». E si capisce perché: il mondo esteriore – opina Capuana – è ridotto a sensazione. Il che accadrebbe anche nelle novelle, ad esempio in *Fra Lucertola* o nel *Libro delle vergini*, ove un giardino o un paesaggio sono pretesti di descrizioni sontuosamente sensuali.

L'ammirazione per la perizia tecnica trova un appiglio più solido quando d'Annunzio, finalmente attratto dal mondo esteriore non solo in

quanto materia dei sensi, si accosta alla realtà per renderla «oggettivamente». Ed è abbastanza ovvio che innanzi ad una novellistica apparentemente naturalistica, anzi di ambientazione rurale, e dunque simile a quella della narrativa veristica, Capuana parli di «mirabili risultati»: «mirabili» soprattutto per l'«efficacia» del dialetto, già tanto ammirato in Verga. Pur se la grande padronanza dello strumento linguistico non elude in d'Annunzio il rischio delle «affettazioni». Le quali anzi, in assenza di una rinuncia a «tutti gli artifizi complicati della [...] forma poetica», finiscono a dare corpo alle «preziosità di stile» perpetuamente in agguato.

Il lettore di estrazione naturalistica, che poi era anche un produttore naturalista in proprio, innanzi ad una prosa come quella delle novelle dannunziane appare senz'altro sedotto. Non però tanto da non annusare l'estrema precarietà e forse l'irrilevanza del loro naturalismo. Questa era del resto un'intuizione che troverà una postuma conferma nello stesso d'Annunzio. Il 30 novembre 1893 egli inviterà infatti Hérèlle, che traduceva le novelle, a conservarvi il ritmo della frase e l'«epiteto raro e efficace»; e gli confiderà di preferire le prose «sanguinarie e feroci»: in quanto – aggiungeranno le menzionate note per l'*Episcopo et Cie* – depositarie di un vivo «*sentiment de l'extérieur*» che si prolungherà, con le «violenze» e le «atrocità», anche «quando il gusto della vita interiore sarà diventato in lui predominante».

Si poteva chiamare ancora Naturalismo, quello?

Tant'è: sospeso tra ammirazione e sospetto, Capuana coglie «l'orgia di colori, di suoni, di odori» che, associandosi a «nove preziosità di stile, d'immagini e novissime affettazioni», manifesta quel «bisogno di spiritualizzazione» che integrerà un fenomeno di «*misticità* della forma»: «la parola e l'oggetto si fondono», sì, aggiunge, ma con una «prevalenza della parola» tale che la «materia» verbale appare più visibile di «quell'altro intimo elemento che la foggia» – la «forma» in quanto «organismo» stesso dell'opera.

Esaminando poi un individuo appartenente al genere privilegiato, l'atteggiamento di Capuana, sebbene animato ancora da elementi di ammirazione e ripulsa intrecciati tra loro, tende a risolversi piuttosto nella ripulsa. Una ripulsa che però è sintomatica delle difficoltà di un Naturalismo costretto, innanzi a un *Piacere*, a cedere e concedere, benché tenti poi di mascherare i compromessi in ripiegamenti tattici su postazioni da cui difendere meglio l'essenziale. E allora Capuana, che pure sul «Fanfulla della Domenica», numero 22 del 1881 (dal 1882 negli *Studii sulla letteratura contemporanea*, II), aveva elogiato in Verga la «sincera evi-

denza della realtà» che costringe il lettore «faccia a faccia colla natura», allora Capuana, dicevo, ammette in deroga che il romanziere possa studiare la «vita» proprio «dentro il suo stesso cuore». Solo che subito obietta:

la realtà non è riuscita a trasformarsi pienamente in fantasma artistico, libero d'ogni dipendenza, esistente da sé, fuori della personalità dell'artista. Anzi questa personalità, tuttavia troppo invadente, non copre soltanto la figura del personaggio principale, ma si riversa, si effonde su tutto e su tutti, fino a ridurre il romanzo a una bizzarra e potente condensazione dell'intero lavoro artistico dell'autore.

Nessuno potrà eccepire che al recensore sfugga il carattere di d'Annunzio. Lo coglie senz'altro, ma per esprimere il suo dissenso nei confronti di chi ha disatteso il «metodo» della «impersonalità», che sarebbe il solo idoneo a garantire all'organismo letterario una vita indipendente dall'artista che lo ha creato. È certo intuita, ma per opporvi resistenza, la minaccia di un'opera nella quale la realtà esteriore sia filtrata dalla realtà interiore, e che dunque si costituisce come oggetto mentale del protagonista: una novità che concomitava precocemente con i correnti fermenti europei quali li avevano esposti in forma didascalica, nell'83, gli *Essais de psychologie contemporaine* del Bourget (d'Annunzio li conosceva bene), poiché in essi si illustrava il personaggio ripiegato nell'ascolto di sé e nell'auto-analisi: «L'écrivain qui entreprend d'exécuter la peinture d'un milieu, devrait montrer, de ce milieu, uniquement et précisément ce que ses personnages peuvent en saisir, puisque son ambition est de mettre à nu le lien qui unit ces choses à ces hommes».

* * *

Con tali premesse sarebbe stata certo conseguente la narrazione alla prima persona, come pure suggeriva un archetipo del romanzo d'analisi, l'*Adolphe*, raccolto, nello stesso anno del *Piacere*, dal *Disciple* del Bourget. D'Annunzio mantiene invece la narrazione alla terza persona. Ma è Andrea Sperelli il centro dell'universo romanzesco. Di massima il lettore percepisce attraverso i suoi occhi e i suoi pensieri gli altri personaggi, i paesaggi, le scene urbane, le arti, gli interni, le cose. L'Autore, pur senza rinunciare del tutto ad altri punti di vista, si focalizza prevalentemente sul suo eroe, e quando invece si tratta di scandagliare in profondità l'anima di Maria Ferres ricorre all'invenzione del diario al quale ella si confida, nel quale ella esprime ansie e speranze.

Così il «delicato istrione» riflette ampiamente su tutto ciò che lo circonda e su se stesso. Non è però di secondaria importanza, non è senza effetti che egli sia un artista, figura non a caso frequente nel romanzo finesecolare. Basti in proposito un fugacissimo sguardo al panorama domestico. Lo stesso Verga, nel tracciare nel 1881 il programma del ciclo dei «Vinti», poneva al termine dello stesso, ossia al termine di un percorso evolutivo, *L'uomo di lusso*, il romanzo dell'«artista che crede di seguire il suo ideale seguendo un'alta forma dell'ambizione». A cosa voleva alludere la testimonianza? *L'uomo di lusso*, a parte qualche appunto, rimase notoriamente un progetto, talché non possiamo dirne molto. Qualcosa in più si potrà invece desumere da un romanzo di Fogazzaro, *Il mistero del poeta* [1888], ove il narratore autodiegetico riflette sul romanzo e interpola alla confessione le proprie prove metriche e le giudica. Quanto ad Andrea Sperelli, di lui sappiamo tra l'altro che, essendo un artista, medita su problemi di forma.

Ecco: è questo il destino della letteratura moderna, questa la precoce diagnosi di Hegel. Fu lui a notare nell'*Ästhetik* che il genere del romanzo depistava verso la prosa di riflessione o di introversione dell'artista su se stesso. Ma si pensi soprattutto a un Friedrich Schlegel, secondo cui – lo attestano i frammenti pubblicati nel 1798 sull'«Athenäum» – la poesia «dovrebbe unire i materiali e i proginnasmi trascendentali, non rari presso i poeti moderni, di una teoria poetica della facoltà estetica, col la riflessione artistica e con quell'autorispecchiamento che troviamo [...] nel Goethe, e, in tutto quello che rappresenta, *rappresentare anche se medesima*». Un lungo salto in avanti, ed ecco uno studioso vicino ai nostri tempi, Erich Heller, che acquisita ormai una distanza storica, rileva a sua volta, in *The Disinherited Mind* [1957²], che la letteratura della modernità, al termine di un processo iniziato da Goethe (e al quale Kant non era estraneo), alla «svalutazione di tutto quanto esiste nel mondo» avrebbe unito un'«aumentata consapevolezza dell'artista circa il valore e la importanza della forma pura», tanto che con Nietzsche e Baudelaire «l'artista sperimenta tutto quello che i non artisti chiamano forma come il contenuto e la cosa stessa» (vd. nella trad. it. di Adelphi, *Lo spirito diseredato*, il discorso *L'avventura della poesia moderna*).

Come si compongono tali sparse osservazioni quando poi si passi al *Piacere*?

In Andrea Sperelli la forma fa certo aggio sul contenuto, lo surroga («Il suo spirito era essenzialmente *formale*. Più che il pensiero amava l'espressione. I suoi saggi letterarii erano esercizi [...] esperimenti tecnici»). E se si slitta all'elogio del sonetto, questo elogio apparirà sintomati-

co di un'istanza autoriflessiva: tanto più se riprende addirittura un testo statutariamente metaletterario, il *Petit traité de poésie française* del Banville. O si pensi alle riflessioni sul verso come «strumento d'arte», tale che quando l'artefice lo lavorava come il medaglista lavora il bronzo,

a traverso le modulazioni del ritmo appariva evidentissima la simmetria; la ripetizione delle rime faceva una musica chiara, richiamando allo spirito con l'accordo de' suoni l'accordo de' pensieri e rafforzando con un legame fisico il legame morale.

E se la prosa del *Piacere* è così ostentatamente poetica, non sono allora i pensieri del personaggio sulla poesia estensibili almeno in parte alla forma del romanzo? E in questo caso, non celano essi allora i pensieri reali dell'opera sopra se stessa? Sarebbe un discorso da svolgere, e che, svolto, porterebbe a un capo in cui come specimen troveremmo ad attenderci Gide col suo *Journal des Faux-Monnayeurs*, il diario della riflessione del romanzo sopra se stesso, ciò che i menzionati Hegel e Schlegel avevano in qualche modo già detto; o meglio profetizzato.

* * *

Ma nel parlare della prosa poetica del *Piacere* non si può tralasciare che Capuana non ne era affatto entusiasta. Al sistema personale che pur tollerava in poesia, reputata però il preterito della letteratura, egli opponeva il sistema impersonale del romanzo moderno, che della letteratura, secondo lui, costituiva invece il presente e il futuro. Sicché, ancora combattuto tra attrazione e ripulsa, su d'Annunzio annotava con rammarico:

Il prosatore [...] è tuttavia sopraffatto dal poeta: l'osservatore vi si lascia tuttavia prender la mano dal colorista e dallo stilista; la visione schietta e sincera della realtà vi è velata da un'importuna nebbia di lirismo che fa spazientire e produce stanchezza [...].

Quando Rémy de Gourmont leggeva in *Libri e teatro* la recensione al *Piacere*, interveniva anche lui, sul «*Mercure de France*» del 1° aprile 1893, a proposito del lirismo di d'Annunzio. Ma su di esso capovolgeva il giudizio di Capuana: «C'est précisément ce lyrisme un peu brumeux» diceva «que je aime en M. d'Annunzio. Le roman ne relève pas d'une autre esthétique que le poème; le roman original fut en vers». E il «lirismo» effondeva certo una «nebbia» che appiattiva il linguaggio romanzesco e lo privava precisamente di quella «pluridiscorsività sociale» e

«plurivocità individuale» che, stando al Bachtin di *Voprosy literatury estetiki*, sarebbe «l'essenza stessa della stilistica del romanzo» – e invero il «metodo» della impersonalità la garantiva abbastanza. E se poi un romanzo intende seguire gli ondeggiamenti di un'«anima camaleontica, mutabile, fluida» quale era l'eroe del *Piacere*, accade, come diceva il Bourget degli *Essais*, che «l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase et la phrase por laisser la place à l'indépendance du mot».

È appena l'inizio, o magari solo il presentimento, della dissoluzione novecentesca del romanzo in quanto intreccio unitario degli eventi narrati. Ad essa cospira anche il *Trionfo della Morte*, se è vero che è progettato – lo confessa la dedicatoria del romanzo a Michetti – non in funzione della «continuità di una favola bene composta», ma come un «ideal libro di prosa moderno [...] vario di suoni e di ritmi come un poema» (non per nulla esso contiene un pezzo di «bella prosa musicale» denominato infatti «Sinfonia del mare»). Si aggiungeranno nel '95 *Le vergini delle Rocce*, di cui non a caso l'Autore dirà a Hérèlle che si tratterà di un lavoro così «penetrato di poesia» da configurarsi piuttosto come un vero e proprio «poema» (12 novembre 1894), e non «come un «romanzo» nel «senso comune e moderno della parola» (9 luglio 1896). Orbene: una traccia pur tenue di tale dissoluzione si sorprende già nel *Piacere*. Scalin-ger lo aveva intuito. Prima di concludere che esso era «soprattutto un libro d'arte», aveva premesso: «c'è tutto quanto basterebbe non a uno ma a dieci romanzi poderosi, ma il *Piacere* non è un romanzo, non ne ha l'inquadratura, non ne ha lo svolgimento, non ne ha l'organismo». Proprio lo «stilista», allora, proprio il «lirismo» tendente al verso, proprio il calcolo dei rapporti della materia verbale, proprio questa prosa sorvegliatissima ripristina insomma nella vocalità, nel ritmo, nella melodia, negli accordi formali, i nessi di eventi paesaggi cose altrimenti dispersi nelle molteplici rifrazioni della *Vorstellung*, nella mutevolezza caleidoscopica della coscienza.

Si trattava evidentemente (posso ripeterlo?) non della «rappresentazione della realtà», non di quella «riproduzione del mondo esterno e interno» che Capuana richiedeva al romanzo. Era qualcosa d'altro. Questo qualcosa d'altro era «aggradevolissimo», e lui lo ammirava sinceramente, è vero, ma come prodotto «esotico». Non poteva dunque legittimar- lo, anzi tentava di esorcizzarlo ed espellerlo dal genere romanzesco come un «organismo malato», come un veicolo di «malsana voluttà». Al suo richiamo, ambiguo e nondimeno seducente, non sapeva però sot-

trarsi nemmeno lui. Era precisamente il sublime richiamo che esercitava la malattia, la presunta malattia della *Décadence*.

[Prima che del *Piacere*, Capuana aveva già scritto sul *Canto novo*, e con favore, nel «Fanfulla della Domenica» del 4 giugno 1882 (vd. *I nostri giovani poeti*. Gabriele d'Annunzio, articolo poi raccolto in *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885). Scriverà ancora su *Giovanni Episcopo* e sull'*Innocente* nella «Tavola rotonda» del 24 aprile 1892 (articolo poi in raccolto in *Gli «ismi» contemporanei*. *Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, Giannotta, 1898), sulla *Città morta* in «Natura ed arte» del 1° maggio 1898 (articolo poi raccolto in *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899), sul *Fuoco* nella «Rivista d'Italia» del marzo 1900. Varie pagine sono dedicate a d'Annunzio nella polemica *Idealismo e cosmopolitismo* condotta sul «Roma di Roma» del 28-29 aprile, 29-30 aprile, 10-11 maggio e infine, in risposta ad una *Lettera aperta* di Ugo Ojetti apparsa il 16-17 maggio sullo stesso quotidiano, del 17-18 e 18-19 maggio 1896 (l'intera serie sarà poi raccolta in *Gli «ismi» contemporanei*, cit.). Tutti gli articoli riuniti in volume presentano varianti, per lo più miranti ad eliminare i riferimenti a circostanze contingenti. Altre pagine su d'Annunzio si leggono in *L'arte e la vita*, in «Nuova Antologia» del 16 luglio 1905. Una lezione su d'Annunzio tenuta all'Università di Catania è pubblicata nell'«Osservatore politico-letterario» del marzo 1958; lacerti di un'altra lezione del 1913 sono pubblicati in G. Raya, *Capuana e d'Annunzio*, 2ª ed. di *Ottocento inedito*, Catania, Giannotta, 1970. Va aggiunto che a lungo Capuana aveva progettato un'opera complessiva sul d'Annunzio. La annunciava già il suo volume *Il benefattore*, Milano, Aliprandi, 1901. Una lettera del 26 dicembre 1904 prometteva a Bemporad: «In quanto al volume intorno a d'Annunzio, io prendo impegno di consegnarglielo tutt'a una volta verso gli ultimi di marzo 1905» (cfr. S. Zappulla Muscarà, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, Catania, Cuecm, 1996). La «Rivista di Roma» del 25 agosto 1909 pubblicava una lettera del precedente 17 luglio con la quale Capuana annunciava uno *Studio critico* su d'Annunzio («Sarà un libro equanime» diceva «dove rifonderò tutti gli articoli da me pubblicati in varie epoche, aggiungendovi parecchi capitoli inediti riguardanti l'ultima sua produzione nella lirica e nel teatro»). Il 25 aprile 1911 Capuana scriveva all'interessato: «Voglio intanto annunziarti che del mio *Studio critico* intorno a tutte le tue opere mi mancano soltanto due capitoli, che scriverò durante le vacanze. Conto di presentarti la prima copia di questo mio coscienzioso e affettuoso lavoro prima della fine dell'anno» (cfr. G. Oliva, *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1979). Il 23 dicembre 1911 è la volta di una lettera che confida a Mario Puccini: «al Bemporad ho già consegnato quasi tutto il materiale di un vasto studio critico intorno a Gabriele d'Annunzio» (cfr. S. Zappulla Muscarà, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, cit.). Ma un controllo richiesto alla casa editrice Giunti, nel cui archivio sono confluite la carte Bemporad, non

ha dato alcun esito. Per un profilo del Capuana critico, tra la folta bibliografia di merito, mi limito a ricordare A. Palermo, *La formazione critica di Luigi Capuana* [1964], poi, con il titolo di *Capuana giovane critico*, in Id., *Lo spessore dell'opaco e altro Otto-Novecento*, Palermo, Flaccovio, 1979, da integrare con Id., *Il lungo interim di Capuana*, in Id., *Ottocento italiano. L'idea civile della letteratura*. Cattaneo, Tenca, De Sanctis, Carducci, Imbriani, Capuana, Napoli, Liguori, 2000; P. Mazzamuto, *Capuana critico militante*, nel volume collettaneo *Letteratura italiana. I critici*, II, Milano, Marzorati, 1969 (il saggio è riproposto in Id. *Roccaverdina e dintorni*, Palermo, Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Palermo, 1996); R. Scrivano, *Capuana critico*, in *Da una riva all'altra. Studi in onore di Antonio D'Andrea*, a cura di D. Della Terza, Roma, Cadmo, 1995. Più specificamente sugli scritti critici su D'Annunzio, posti in prospettiva dialettica rispetto a quelli su Verga, si sofferma M. Pomilio nella sua introduzione a L. Capuana, *Verga e d'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972 (non va tuttavia ignorato che già Contini, nella *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1968, parla della contrapposizione tra Verga e d'Annunzio istituzionalizzata da Capuana, illustrandola con l'unico brano di Capuana ivi antologizzato). Per un profilo complessivo di Capuana vd. C.A. Madrignani, *Capuana e il Naturalismo*, Bari, Laterza, 1970. Una rassegna analitica degli studi su Capuana è in G. Oliva, *Capuana nella critica recente (1960-1978)*, in Id., *Capuana in archivio*, cit.; Id., *Nuovi materiali per Capuana (1976-1982)*, in Id., *Le ragioni del particolare. Indagini di letteratura italiana tra storia e microstoria*, Roma, Bulzoni, 1984; Id., *Appunti di bibliografia capuaniana (1982-1990)*, in Id., *La scena del vero. Letteratura e teatro da Verga a Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1992].

Alida D'Aquino

Il d'Annunzio 'greco' di Borgese

Secondo Paolo Mario Sipala, col cui nome mi è caro iniziare questo studio, «i rapporti tra Borgese e d'Annunzio sono la storia di una malattia e di una guarigione»¹. Lo confessa lo stesso Borgese², il quale più volte sottolinea la centralità del problema d'Annunzio per la sua generazione³. Anche nell'Avvertenza premessa a *Risurrezioni*, il volume dove ristampava alcuni articoli giovanili, fra i quali i suoi primi scritti dannunziani, risalenti al 1903⁴, l'autore precisava:

Il problema dei rapporti di noi giovani verso quest'uomo e poeta straordinario mi parve sempre molto più complicato, e gli dedicai molta parte della mia gioventù. Un po' italiano del rinascimento e un po' tedesco

¹ P.M. Sipala, *Borgese e d'Annunzio*, in *Da Carducci a Quasimodo*, Padova, CEDAM, 1971, p. 61.

² In G.A. Borgese, *Golia. Marcia del fascismo* (ed. accresciuta, Milano, Mondadori, 1949, p. 143), parlando di sé, l'autore scrive: «lo scrittore come quasi tutti quelli della sua generazione, in gioventù, o meglio nella sua adolescenza, aveva subito il fascino di d'Annunzio e del nazionalismo. Ma ne era presto guarito». Dichiarazioni simili si leggono anche in *Tempo di edificare*: «Anch'io devo "aver fatto" il mio satanismo, il mio paganesimo, il mio decadentismo, come ognuno "ha fatto" la sua rosolia e il suo morbillo. Soltanto sono cose che si perdono nella notte dei tempi, ed ebbi il privilegio di guarire assai di buon ora» (G.A. Borgese, *Le mie letture*, in *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923, p. 151).

³ Si veda, ad esempio, la prefazione al *d'Annunzio* dell'edizione 1951: «Egli mi occupò per molto, per molti anni. Ciò fu giusto; giacché per gl'italiani della mia generazione egli fu il massimo problema poetico, poi ne divenne il massimo problema politico: in tutti e due gli aspetti un campo magnetico di grande attrazione e repulsione» (G.A. Borgese, *Gabriele d'Annunzio*, Milano-Verona, Mondadori, 1951, p. 16).

⁴ Si tratta di: *L'opera poetica di Gabriele d'Annunzio dal «Canto novo» alle «Laudi» e Le nuove «Laudi» di Gabriele d'Annunzio*. Il primo saggio era apparso in due parti in «Nuova Antologia» (1 settembre, pp. 106-128 e 16 settembre, pp. 263-275); il secondo sull'«Illustrazione Italiana» del 27 settembre, pp. 21-30.

di cultura e di religione, d'Annunzio andava esprimendo con un'energia incomparabile questa sua visione della vita. O noi eravamo della stessa sua indole, e allora avevamo il dovere di riconoscere che i dilettantismi, i futurismi e i sensualismi d'ogni genere e specie non erano che briciole di quella sua ricca tavola. O eravamo d'altra razza, e in questo caso dovevamo pazientemente esplorare il nostro petto e cercare la nostra propria poesia attraverso il nostro proprio dolore, ma non credere che ci vietasse d'essere poeti la prepotenza di quel despota⁵.

Dannunziano dichiarato, e non ancora in grado di «esplorare» autonomamente il proprio «petto», era il Bоргese 'fiorentino' degli anni d'inizio secolo, gli anni delle *Laudi*. E con lui i giovani di «Hermes», la rivista fondata e diretta dallo stesso Bоргese, il quale nella Prefazione al primo numero dichiarava:

Noi amiamo ed ammiriamo Gabriele d'Annunzio più di ogni altro poeta moderno, morto o vivo che sia e da lui ci partiamo nella nostra arte. Siamo discepoli del d'Annunzio, come il d'Annunzio fu discepolo del Carducci e il Carducci del Foscolo e del Monti⁶.

Oltre che «discepolo» di d'Annunzio, il giovanissimo critico siciliano⁷, fu forse una sorta di «portavoce» dell'Imaginfico, come scrive Annamaria Andreoli nella sua informatissima biografia dannunziana:

D'Annunzio comincia ad avere buon gioco con i giovani, scegliendoli e addestrandoli, mettendo in atto anche astuzie sottili. Ogetti non è [...] che il primo di una nutrita serie di portavoce che annovera, a tacer d'altri, Giuseppe Antonio Bоргese o Emilio Cecchi.

E ancora:

Magmatica e interminabile, la *Laus*, che esce in maggio, suscita subito un rumore che d'Annunzio ha previsto e in parte organizzato. Giovani leve si addensano del resto agguerrite proprio a Firenze, dove il «Marzocco» non è più la sola rivista militante [...]. D'Annunzio ha compiuto or ora quarant'anni, ma ingombra la scena letteraria da più di venti. È giovane e vecchio a un tempo e, fra le polemiche, molti della generazione successiva alla

⁵ G.A. Bоргese, Avvertenza, in *Risurrezioni*, Firenze, Perrella, 1922, p. IX.

⁶ «Hermes», 1 gennaio 1904, p. 1.

⁷ Bоргese era nato a Polizzi Generosa (Palermo) nel 1882.

sua lo venerano. Sarà bene che eserciti il proprio ascendente sui migliori: preso di mira è Giuseppe Antonio Borgese⁸.

Data la quasi totale mancanza di documenti risalenti a quegli anni⁹, ad avallare le affermazioni dell'Andreoli una testimonianza dello stesso Borgese, rilasciata al «Corriere della Sera» nel 1951:

[d'Annunzio] sapeva, fra le molte sue arti, servirsi dei giovani compensando il servizio con la presenza del suo applauso. Fu lui che mi invitò a scrivere un certo mio saggio, di ampia tessitura, ch'io stesi tutto in termini di eroico e sublime, sulla *Laus Vitae* in particolare e l'opera sua poetica in

⁸ A. Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 259 e 391. Si legga anche quanto l'Andreoli annota a proposito dell'attività organizzativa svolta dal d'Annunzio per il lancio della *Figlia di Iorio*: «molto suggerisce il fatto che venga lì convocato il giovane Borgese. [...] Si appresta a tradurla in siciliano diventando così "scudiero, se non cavaliere, del santo Gral". È stato invitato a una "devozione"» (ivi, p. 398). La traduzione borgesiana si legge ora in: S. Zappulla Muscarà-E. Zappulla, *Gabriele d'Annunzio. La figlia di Iorio tra lingua e dialetti*, Catania, la Cantinella, 1997.

⁹ Si veda in proposito E. Mariano, *Nietzsche, d'Annunzio, e le «Laudi»*, in AA.VV., *D'Annunzio e la cultura germanica*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, p. 173. L'assenza di documenti, come si è detto sopra, non è però totale: in *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, Sciascia si serve, per i suoi «appunti», di un fascicolo di lettere scritte da Borgese allo zio Giovanni e ad altri familiari tra il 1894 e il 1903 da cui, fra l'altro, si ricavano alcune utili informazioni sul rapporto Borgese giovane-d'Annunzio. In una cartolina allo zio, databile 30 aprile 1902, risalente cioè al primo anno di vita universitaria a Firenze, si legge ad esempio: «Le scrivo questa cartolina subito dopo la lettera che le ho inviato ieri unicamente per il caso che lei intenda acquistare la *Francesca da Rimini* di d'Annunzio. In tal caso sarà bene che lei desista dal proposito o, se l'ha già comprata, che la cambi con altri libri, perché altrimenti se ne avrebbero due copie. Oggi, essendomi recato dal d'Annunzio, egli me ne ha regalato una copia con la rilegatura in pergamena (di quelle che costano dodici lire) e con questa dedica autografa: *A G.A. Borgese questo poema che egli ama e difende Gabriele d'Annunzio. Aprile 1902*» (L. Sciascia, *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, Palermo, Sellerio, 1985, p. 26). Ma si veda anche una lettera alla sorella Marietta in cui il giovane scrittore così si esprime riguardo all'«influenza pernicioso» che d'Annunzio eserciterebbe sulle sue «giovani facoltà artistiche»: «Se tu conoscessi anche mediocrementemente l'opera dannunziana, non mi accuseresti così vivamente d'una imitazione che in fin dei conti è solo apparente. Tutta l'influenza che quel poeta esercita su di me si restringe alla forma, la quale in verità è troppo bella perché non incanti un artista giovane. [...] Tu aggiungi che il d'A. toglie la visione chiara della vita ecc. ecc. Ma a questo mi contento di risponderti: primo, che l'arte grande non è fotografia o naturalismo o verismo che dir si voglia; secondo che sarà meglio che tu rimandi un giudizio così reciso al giorno in cui conoscerai meglio i libri del poeta abruzzese. [...] Egli riesce generalmente tanto poco simpatico che tutti quelli che non hanno mai letto le sue opere le giudicano acerbamente. E per oggi basta» (ivi, p. 37).

generale; che, approdato per suo volere alla «Nuova Antologia», infiniti addusse grattacapi a me, a lui, a Giovanni Cena capo-redattore che non ne voleva sapere, infine a Maggiorino Ferraris direttore-proprietario che si piegò dopo lungo travaglio a pubblicarlo previo indennizzo in forma di un bel fascio di liriche nuove che d'Annunzio cedeva all'«Antologia» senza onorario¹⁰.

Il «saggio di ampia tessitura» è *L'opera poetica di Gabriele d'Annunzio dal «Canto Novo» alle «Laudi»*, l'articolo del 1903 cui si è accennato, che suscitò l'ammirazione ma anche qualche dissenso da parte del Croce, maestro ed editore¹¹, del giovane esordiente, e che confluì con modifiche ed omissioni nella monografia del 1909¹², ormai considerata un «punto fermo»¹³, una «pietra miliare»¹⁴ nella storia della critica dannunziana, di cui costituì inoltre il vero e proprio inizio.

Nel suo scritto giovanile, oggi poco conosciuto, Borgese, secondo Emilio Mariano «indottrinato dal d'Annunzio»¹⁵, che pare gli avesse fatto leggere la *Laus vitae* ancora in bozze, fa «un discorso unicamente di «greicità»»¹⁶. In effetti, per spiegare il poeta, il critico non ne indaga i rapporti con le correnti letterarie e culturali di fine secolo, ma lo colloca nell'ideale linea 'greca' del Foscolo, del Leopardi e del Carducci, i quali, a differenza dei classicisti, che riducono la Natura un «dizionario tasca-bile», avevano additato la strada per «risalire dalla mitologia al mito»¹⁷.

Secondo Borgese, d'Annunzio aveva riattinto alle origini il mito già in *Canto novo*, la raccolta poetica in cui egli individua «il germe di ogni ulteriore svolgimento» dell'opera dannunziana¹⁸ e che considera un uni-

¹⁰ G.A. Borgese, *d'Annunzio a quei tempi*, in «Corriere della Sera», 1 aprile 1951, poi in G.A. Borgese, *Da Dante a Thomas Mann*, a cura di G. Vallese, Milano, Mondadori, 1958 (il brano è riportato da A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, cit., p. 391).

¹¹ La tesi di laurea di Borgese, *La storia della critica romantica in Italia*, fu pubblicata nelle edizioni della «Critica», per interessamento di Croce.

¹² G.A. Borgese, *Gabriele d'Annunzio*, Napoli, Ricciardi, 1909. Le citazioni verranno fatte sempre da questa edizione.

¹³ G. Bàrberi Squarotti, *Idee, pregiudizi e scarsa conoscenza*, in AA.VV., *D'Annunzio e la critica*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1990, p. 41.

¹⁴ A. Storace, *Giuseppe Antonio Borgese tra dannunzianesimo e crocianesimo*, in «Rassegna dannunziana», n. 23, maggio 1993, p. XXXVII.

¹⁵ E. Mariano, *Nietzsche, d'Annunzio e le «Laudi»*, cit., p. 172.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ G.A. Borgese, *L'opera poetica di Gabriele d'Annunzio dal «Canto Novo» alle «Laudi»*, in *Risurrezioni*, cit., p. 26.

¹⁸ *Ivi*, p. 47.

cum, senza fare distinzioni tra l'edizione del 1882 e quella profondamente rimaneggiata del 1896¹⁹:

La Grecia e il Lazio, le selve e i mari tremanti di divinità che bearono gli occhi gravi del Foscolo, del Leopardi, del Carducci [...] apparirono alla sua anima fresca [...]. Si vide allora questo giovinetto vivere nel mito con passione furiosa, e non più cantare gli dei e gli eroi ma sentirsi ad essi vicino. [...] Pan era fin d'allora il suo nume. [...] Era l'unità delle cose veduta da uno spirito pronto a percepir le simiglianze, attento a cogliere il respiro della grande anima sotto le apparenze varie. [...] Per lui il mito non è mitologia: egli non s'industria a costringere in versi politi le favole lette nei libri; egli narra di sé [...] ond'egli adorava le memorie e le divinità dei Greci, che gli davano i *nomi* e le *parole* per dire i suoi sentimenti²⁰.

L'altra direttrice del saggio borgesiano è quella che coniuga insieme, non senza qualche forzatura, panismo (interpretato essenzialmente quale aspirazione alla totalità) e classicità:

i poeti del gran Tutto furono necessariamente greci e romani e, quando si proclamava la morte degli dèi, e si battezzava il romanticismo, sorse finalmente quella grande poesia classica, che era da cinque secoli l'ansia segreta e palese dell'Italia e delle letterature che ne seguivano il destino. [...] io ho voluto mostrare che il mito vive nella moderna letteratura come pura forma fantastica, rispondente con nomi vecchi a pensieri nuovissimi; che la nuova poesia pagana celebra le cose del Mondo come apparenze dell'unità essenziale e inattingibile, che il Pan di Gabriele d'Annunzio, appena affermato nella filosofia greca ma non mai compiutamente intuito dalla poesia antica, è questa unità ed è collegato col Braman o Atman degli Indiani e col *noumeno* dei filosofi, che, infine, classicismo è idealismo²¹.

In quanto alle *Laudi*, in esse, e nella *Laus vitae* di *Maia* in particolare, Borgese vede il culmine dell'arte dannunziana, con un giudizio vicino a quello dell'autore, il quale ne dichiarava l'«eccellenza» fra le sue opere²². Della *Laus*, che definisce «poema di forma pagana e di signifi-

¹⁹ In questo si può vedere forse un altro suggerimento dell'autore: d'Annunzio aveva datato 1881 l'edizione del 1896 di *Canto novo*, facendola passare per la prima, e accreditando così un'immagine di sé già nettamente orientata in direzione superomistica sin dagli esordi.

²⁰ G.A. Borgese, *L'opera poetica di Gabriele d'Annunzio*, in *Risurrezioni*, cit., pp. 28-31.

²¹ Ivi, pp. 38-45.

²² Cfr. A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, cit., p. 392.

cazione idealistica e panica»²³, il critico esalta, facendo il nome di Carlyle, la vocazione eroica che si coagula in Ulisse «dal magnanimo cuore, il pilota di tutte le sirti»²⁴, ma anche la tensione mitica:

I tre primi canti sono come un prologo sulla vita torbida di gioie e di malinconie [...] e ci narrano come il poeta, attraverso la volontà e il piacere, giungesse a trasfigurar sé medesimo e a vivere nel mito. Il primo ed il più lungo viaggio narrato nel poema, che occupa dodici canti, è dunque il viaggio alla ricerca del mito, verso l'Ellade santa. [...] il poeta non invoca il ritorno d'un idolo, ma il nuovo avvento di uno spirito, che mondi la Terra e disveli «la faccia di Pan che conduce nei tempi il ritorno eternale». Non la diversità, non Ulisse, non Hermes, non Euplete, non Zeus saranno compresi da chi oblierà che essi non sono se non manifestazioni sensibili del grande Unito²⁵.

La *Laus* è salutata, inoltre, come una sorta di *Divina Commedia* della modernità per le sue valenze epico-iniziatiche veicolate dal motivo del viaggio:

Il primo ed il più lungo viaggio narrato nel poema [...] è dunque il viaggio alla ricerca del mito, verso l'Ellade santa. [...] Roma, l'altra patria, è il secondo viaggio, il regno della vita. I latini sono i figlioli legittimi della Grecia, e di essi il poeta canta [...]. Sono celebrate le città terribili, le città del sangue, della fame, della frode [...] le città febbricose [...] che pur son sacre alla grande alba [...]. E Roma ha in sé [...] un culmine inaccessibile, la Sistina, ove Michelangelo dipinse la vittoria finale che il poeta desidera e a cui l'umanità tende. [...] E l'uomo moderno tende a questa vittoria, e la raggiungerà quando potrà al gran demagogo succedere l'eroe [...]. La terra morta, la Grecia, è la tomba di Zeus e di Apollo Musagete, dell'ordine e dell'euritmia; la terra moderna è il regno di Hermes, di Ulisse, della Diversità. [...] La *Laus vitae* è dunque un triplice viaggio chiuso simmetricamente tra il prologo e l'epilogo celebratore. [...] Viaggi o guerre sono i poemi [...] e di pellegrinaggi ascetici è piena tutta la poesia indiana, e tutta una navigazione è l'*Odissea* e in gran parte l'*Eneide*. Il viaggio, poi, mistico o terrestre, è la forma comune del poema moderno, dalla *Divina Commedia* al *Childe Harold*, attraverso i poemi cavallereschi nei quali gli eroi, mossi dal desiderio d'avventure, errano instancabilmente. [...] Vincere la fiacchezza, il dolore, la vergogna, per giungere alla signoria di sé medesimo:

²³ G.A. Borgese, *L'opera poetica di Gabriele d'Annunzio*, in *Risurrezioni*, cit., p. 46.

²⁴ Ivi, p. 60.

²⁵ Ivi, pp. 60-62.

questo è il finale insegnamento dell'opera dannunziana. [...] Traversare bisogna i tre regni, per essere disposti a salire alle stelle [...]. Questo Gabriele d'Annunzio insegna, perché egli seppe non dimenticare il fine proposto al suo viaggio²⁶.

E se la tensione drammatica rivela secondo Borgese il carattere romantico della poesia dannunziana, «classica» in quanto «profondamente unitaria», è la forma del poema, al quale è sottesa una «costruzione [...] musicale» che nasce dal «continuo divenire dell'armonia multiforme»²⁷. Nella scrittura dannunziana c'è sì, per il critico, qualche eccesso che nuoce alla perfezione stilistica e contrasta con la «purezza» omerica raggiunta in alcune pagine. La sovrabbondanza di enumerazioni, di paragoni, di immagini è però «rispondente ad atteggiamenti dello spirito», «segno di cose» e non ricerca di esteriori artifici, rivelando, in ultima analisi, «il sentimento della finale unità dell'universo»²⁸, la greicità panica²⁹ dell'Imagifico.

Per meglio comprendere il significato che Borgese attribuiva ai termini «classico» e «romantico», sfogliamo la *Storia della critica romantica in Italia*, la sua tesi di laurea pubblicata in prima edizione nel 1905, ma risalente allo stesso anno del saggio dannunziano, il 1903. Punto di partenza del discorso è la concezione della classicità – rappresentata esemplarmente dagli antichi greci – come armonia delle diverse facoltà dell'uomo, come intima connessione tra l'arte e la vita, l'individuo e la comunità. Passando poi alla definizione della critica classica, ne vengono additati i capisaldi, oltre che nei canoni della verosimiglianza e della proprietà stilistica («ogni genere aveva il suo stile»), nei concetti di «decenza», «convenienza» e «giusta misura», considerati, nel loro insieme, non tanto un «principio estetico quanto un costume di vita»³⁰. In quanto al Romanticismo, Borgese attua preliminarmente la distinzione tra il movimento «autentico», quello d'oltralpe, «sporadicamente» presente in Italia «sino al fanciullino di Pascoli», «consistente nell'arbitrio dell'esperienza individuale sostituita all'imperativo sociale e storico e nella spezzatura e liquefazione dell'unità formale», e il Romanticismo nostrano,

²⁶ Ivi, pp. 61-66 e 77.

²⁷ Ivi, pp. 66-69.

²⁸ Ivi, pp. 70-73.

²⁹ L'«immagine», che è «la passione furibonda del d'Annunzio» rivela, secondo Borgese, «l'apparizione di Pan nello stile» (ivi, p. 74).

³⁰ G.A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, Milano, Treves, 1920, pp. 46-47.

«deficientissimo di caratteristiche romantiche»³¹, considerato nient'altro che «un'applicazione più rigorosa ed un'interpretazione più logica delle teorie classiche dell'arte»³². I cardini della riforma romantica, culminata nel «vertice ideale» rappresentato dalla critica del De Sanctis e nel «vero» e «buono» del «classicismo» del Manzoni³³, sono additati infatti nella rivendicazione della funzione morale, civile e patriottica dell'espressione letteraria e artistica. Completa questo quadro di riferimento la definizione che il Bоргese maturo darà del clima culturale fiorentino in cui furono concepiti la *Storia* e il primo saggio dannunziano:

La *Storia* fu materialmente scritta a Palermo e edita a Napoli. Ma le sue origini spirituali sono fiorentine. Si ripensi per un momento alla Firenze letteraria del 1903 [...]. In quei tempi si facevano due fra i pochi tentativi romantici, e certo i più interessanti e genuini, che abbia visti il nostro paese: avevamo da un lato il romanticismo sentimentale di Pascoli, dall'altro il romanticismo gnoseologico del gruppo leonardesco. Noi studenti dell'istituto rimanevamo fedeli alla tradizione classica, come i professori. Naturalmente questi erano conservatori e moderati e carducciani, mentre noi [...] non andavamo esenti da un certo fervore di fanatismo e scomunicavamo ogni cosa che ci paresse infetta di romanticismo. S'intende bene che nel diagnosticare il male eravamo tutt'altro che provetti. [...] Io potevo frequentare l'Università e bazzicare al *Leonardo* senza nessuna consapevolezza di contraddizione, perché in quella mi giovava la tradizione italiana di gusto ch'io poi spingevo ad estreme conseguenze, in questo mi piaceva l'umanità della dottrina filosofica e storica che rompeva le specializzazioni e rimetteva il letterato italiano in comunione con la totalità del sentire e del sapere³⁴.

Date queste premesse, e queste «contraddizioni», si spiega la 'patente' di classicità attribuita al poeta delle *Laudi*:

A tutti noi d'Annunzio, a moltissimi di noi lo stesso Pascoli parevano esemplari di classicità. [...] È curioso per me ricordare lo spirito con cui furono pensati i miei primi scritti intorno a Pascoli e a d'Annunzio [...]. Su Pascoli pubblicai un saggio nel *Leonardo* (in maggio 1903): nel quale in nessun modo sapevo rassegnarmi a vedere Pascoli come un romantico e disgregato, ed accanitamente cercavo in lui un classico, un costruttore [...]. Pochi

³¹ G.A. Bоргese, Nuova Prefazione a *Storia della critica romantica in Italia*, cit., pp. X-XII.

³² G.A. Bоргese, *Storia della critica romantica in Italia*, cit., p. 206.

³³ Ivi, p. 167.

³⁴ G.A. Bоргese, Nuova Prefazione a *Storia della critica romantica in Italia*, cit., pp. VI-VII.

mesi dopo pubblicai nella *Nuova Antologia* un ampio saggio su Gabriele d'Annunzio, ove, messa una volta per sempre in chiaro la base lirica della sua opera [...], mi affannavo a interpretarla come una quadrangolare, e per così dire, definitiva restaurazione di classicità depurata da ogni classicheggiamento degenerare e da ogni residuo romantico.

Vedevo in lui un rappresentante supremo dell'assoluto gnoseologico e della morale eroica³⁵.

E ancora, sempre a proposito del Vate:

Preferivo cercare me stesso nei miei maggiori e maestri piuttosto che in me stesso e la bellezza e la verità le chiedevo devotamente come doni altrui [...]. Travedevo forzandomi di non vedere l'abbondanza e la prevalenza di elementi romantici in quella personalità, la quale, dominata da una concezione cosmica che sbocca nell'indifferentismo naturalistico e da una visione storica ch'era già stata delineata ne *Le Rouge et le Noir* e nella *Chartreuse de Parme*, era costretta ad esprimersi nei modi tumultuosi ed impressionistici che quella concezione e questa visione determinano. Ma io allora ero sopraffatto dal bisogno di ammirare senza avarizia, e negli uomini grandi vedevo solo cose grandi³⁶.

Il «travisamento» di d'Annunzio spiega, insieme alle obiezioni mosse dal Croce³⁷, di cui si dirà in seguito, il successivo ridimensionamento operato dal critico siciliano nei confronti del suo poeta prediletto. Il rifiuto degli elementi romantico-decadenti dell'arte dannunziana comincia a farsi strada nel *Vascello fantasma*, che uscì su «Hermes» del febbraio 1904, dove «il pilota del vascello fantasma», «colui che naviga tutte le Sirti», non è più additato nell'Ulisside che varca gli oceani, ma in colui che «punge» il «desiderio del ritorno»³⁸; in chi, dopo tanti vagabondaggi all'esterno di sé, approda nella propria interiorità. Poco dopo, nell'articolo intitolato *Resurrezioni*, apparso sempre su «Hermes», nel marzo-aprile 1904, e dedicato a Marcello Taddei, fervente dannunzia-

³⁵ Ivi, pp. VII-XVI.

³⁶ Ivi, pp. XVI-XVII.

³⁷ A proposito di queste obiezioni si veda lo stesso Borgese: «né fu difficile al Croce, quando due anni dopo si occupò ampiamente del d'Annunzio accettando in parte e in parte respingendo le mie conclusioni, dimostrarmi con l'affettuosa simpatia cui fin dai miei primi tentativi m'aveva avvezzo ch'io esercitavo una qualche violenza sulla poesia dannunziana per identificarla a quell'ideale. Pure io ero in certe direzioni men remoto dal vero che al Croce non sembrasse» (ivi, p. XVI). Sul rapporto Croce-Borgese, cfr. A. Storace, *Giuseppe Antonio Borgese tra dannunzianesimo e crocianesimo*, cit., pp. XXXIII-XLIV.

³⁸ Cfr. G.A. Borgese, *Il vascello fantasma*, in *Resurrezioni*, cit., pp. 95-99.

no³⁹, il critico, pur definendo l'Imaginifico «il più vasto [spirito] dell'età nostra, quello che sente tutto il passato e presente tutto il futuro», lo allontana da sé accomunandolo ai «moderni», che prediligono «il desiderio sul possesso» e che pongono la loro mèta «nel sogno o nella morte, nel Cantelmo o nell'Aurispà»⁴⁰. Borgese, tendenzialmente «antidecadente»⁴¹ per la sua aspirazione ad una classicità apollinea, non può non accorgersi dell'inconciliabilità della sua concezione della vita e dell'arte con quella dannunziana; comincia quindi a prendere le distanze dall'uomo e dall'ideologo per riservare la sua ammirazione al poeta: «prediligiamo ormai il grave soffio alcionio sopra il rombo e il lampo d'Elettra»⁴². Il distacco diviene netto nell'*Ozio nella vita moderna*, pubblicato sulla «Rassegna nazionale» nel gennaio 1905, dove Borgese cita alcuni versi della poesia *Convalescente* come uno fra gli esempi più espressivi «della nevrosi dell'ozio»⁴³ contemporaneo, accostando implicitamente l'autore del *Poema paradisiaco* a «i centomila Amleti che languono nelle capitali moderne» e «gemono su sé stessi e su tutte le cose putride» del loro «interno cimitero»⁴⁴. Ma il critico non si ferma qui. Segue, infatti, attraverso il trasparente schermo di un «giovane amico», una sorta di ritrattazione, una sconfessione dell'attribuzione di classicità conferita al poeta del *Canto Novo* e delle *Laudi*:

Io ricordo ancora una volta il d'Annunzio, perché la sua opera è veramente la più meravigliosa confessione di questa malattia, giunta al suo stadio estremo [...]. Un giovane molto mio amico interpretò l'opera del d'Annunzio come la più solenne manifestazione della rinata anima classica: io credo ch'egli errasse grandemente. Abbiamo anzi, in essa, il romanticismo giunto all'ultima sua crisi: [...] Claudio Cantelmo ha rinunciato ad ogni proposito di liberazione, ad ogni velleità di combattimento. Egli è il rappresentante ideale della disoccupazione mentale e morale; solo che non ha più la forza di osservarsi e di compiangersi⁴⁵.

³⁹ Taddei in un suo articolo, *I profeti della stirpe* («Hermes», marzo-aprile 1904), definiva d'Annunzio «la figura ideale del poeta, di tutti i poeti», addirittura «il profeta dei comandamenti di Dio». Si veda in proposito A. Storace, *Giuseppe Antonio Borgese tra dannunzianesimo e crocianosimo*, cit., p. XXXVI.

⁴⁰ G.A. Borgese, *Resurrezioni*, in *Risurrezioni*, cit., pp. 117 e 119-120.

⁴¹ Si veda in proposito M. Oliveri, *G.A. Borgese: l'antidecadente*, in AA.VV., *G.A. Borgese. La figura e l'opera*, a cura di G. Santangelo, Palermo, STASS, 1985, pp. 55-67.

⁴² G.A. Borgese, *Resurrezioni*, in *Risurrezioni*, cit., p. 120.

⁴³ G.A. Borgese, *L'ozio nella vita moderna*, in *Risurrezioni*, cit., p. 213.

⁴⁴ Ivi, p. 215.

⁴⁵ Ivi, p. 223.

La sconfessione nasce dal rifiuto degli 'ismi' moderni quali il relativismo, l'amoralismo, l'egotismo, l'estetismo⁴⁶: ancora da un'idea di classicità, quindi, intesa come paradigma di totalità e di moralità.

Vere e proprie stroncature sono poi gli articoli sulla *Fiaccola sotto il moggio* e su *Fedra*⁴⁷. La prima viene considerata una tragedia «arida e aspra», priva di reale approfondimento psicologico («se giudichiamo ostilmente i personaggi [...] è segno che il poeta non ci ha fatto discendere fin nel cupo della loro anima»); una *pièce* anche formalmente irrisolta («la versificazione è [...] estrinseca. La *Fiaccola* è un dramma sostanzialmente scritto in prosa»); un'opera «sbagliata», quindi, il frutto involutivo di un d'Annunzio «divenuto autofago»⁴⁸. Stesso discorso per *Fedra*, in cui «il verso ed il senso, continuamente scissi, vanno ciascheduno per la sua strada»; ennesimo 'autoplagio' dell'autore, che «si ricucina ostinatamente in una salsa stantia»⁴⁹.

Si arriva così alla monografia del 1909, scritta nel clima della «Voce» prezzoliniana, in cui pressante era divenuta la rivendicazione d'eticità del lavoro intellettuale⁵⁰. Dietro il saggio di Borgese c'è l'urgenza di ridefinire, a qualche anno di distanza dall'incondizionata ammirazione professata nei primi scritti, il proprio rapporto con il Poeta, e forse anche di rispondere all'autocelebrazione di d'Annunzio che, dopo il tonfo di *Più che l'amore*, aveva stigmatizzato i suoi detrattori e rivendicato a sé il ruolo di maestro indiscusso degli Italiani⁵¹. Ma c'è soprattutto il bi-

⁴⁶ Si veda sempre nell'*Ozio nella vita moderna*: «Nei malati moderni nulla è più relativo della morale e del dovere; poiché l'abitudine d'intrattenersi unicamente di sé stessi sopprime la simpatia per il nostro simile e con essa atrofizza ogni facoltà di meditare sulle scambievoli relazioni tra l'uomo e l'uomo. Il mondo non è per essi che un arsenale di sensazioni e d'emozioni; la vita non è che uno spettacolo» (ivi, p. 218).

⁴⁷ Il primo articolo, apparso sul «Campo» nel giugno 1905, venne ristampato in *Risurrezioni*, cit., pp. 181-198; il secondo si legge in G.A. Borgese, *La vita e il libro*, Torino, Bocca, 1910, pp. 151-164.

⁴⁸ Cfr. G.A. Borgese, *La fiaccola sotto il moggio*, in *Risurrezioni*, cit., pp. 186-198. Successivamente, nel volume del 1909, l'autore dirà che *La fiaccola sotto il moggio* è una sorta di rovesciamento della *Figlia di Iorio*, da lui considerata il capolavoro del d'Annunzio tragediografo (G.A. Borgese, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 102).

⁴⁹ Cfr. G.A. Borgese, *La vita e il libro*, cit., pp. 158-163.

⁵⁰ Cfr. S. Zarcone, *La coscienza malata (Giuseppe Antonio Borgese)*, Palermo, Annuali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, 1985, pp. 40-41.

⁵¹ Nella lettera premessa a *Più che l'amore*, datata 30 novembre 1906 e indirizzata a Vincenzo Morello, «buon compagno nella notte del suo pubblico vituperio»: il Vate scriveva: «io mi considero maestro legittimo; e voglio essere e sono il maestro che per gli Italiani riassume nella sua dottrina le tradizioni e le aspirazioni del gran sangue ond'è nato:

sogno di «intervenire recisamente» – lo ha evidenziato Mutterle – «presso un pubblico che, superata la fase iniziale dello scandalo, aveva finito per accettare le divulgazioni più superficiali del dannunzianesimo, distogliendo l'attenzione dalla parte autentica e valida di quel mondo poetico»⁵².

Non a caso la prima edizione del libro conteneva due capitoli volti a fare luce sul fenomeno del dannunzianesimo, posti l'uno ad apertura, l'altro a chiusura del libro. Nel primo l'autore, dopo aver puntato i riflettori sull'incidenza abnorme del «caso» rappresentato dal d'Annunzio, divenuto una sorta di mania, di fissazione collettiva, scriveva che doveva pur esserci nel «suo temperamento qualche cosa di più alto che non sia l'impostura e qualche cosa di men puro che non sia l'arte; [...] un nodo assai più intimo e meno banale che non siano le solite ricette del successo»⁵³. Nel secondo proponeva lo scioglimento del «nodo», affermando che «oltre che un grande artista, d'Annunzio è il rappresentante e l'apologeta d'una generazione inferiore, nella quale era decaduto il pensiero, s'era infiacchita la coscienza». La conclusione era comunque che l'Imaginifico, pur essendo «il più grande artista che l'epoca sua abbia dato ed il più grande che la mentalità dell'epoca sua potesse dare», tuttavia «non incute la venerazione che incutono i grandi maestri; è maestro di mestiere letterario più che di vita e d'anima totale»⁵⁴.

non un seduttore né un corruttore, sì bene un infaticabile animatore che eccita gli spiriti non soltanto con le opere scritte ma con i giorni trascorsi *leggermente* nell'esercizio della più dura disciplina. Le figure della mia poesia insegnano la necessità dell'eroismo. Uscito è dalle mie fornaci il solo poema di vita totale – vera e propria rappresentazione di Anima e di Corpo – che sia apparso in Italia dopo la *Commedia*. Questo poema si chiama *Laus vitae*: è composto con un'arte demoniaca come quella che foggia gli specchi magici; e opera per continue metamorfosi su le immagini del mondo visibile trasmutandole in segni luminosi del mistero interiore. È il ditirambo delle origini e delle profondità [...]. Che mai può dunque significare e valere il tentativo di rivolta contro la mia signoria spirituale, basso e vano come una sommossa di schiavi ubriachi? Qual mai potenza può oggi essere rivendicata contro la mia arte, se la mia arte ha celebrato e celebra nella più schietta e più energica lingua d'Italia le più superbe e le più sante potenze della vita? [...] Come mai può sperare, non dico di prevalere ma di giungermi al calcagno, il rancore servile dei troppi che, non sapendo avermi per maestro, m'hanno per padrone e rècano in fronte il mio marchio rosso e cercano invano di graffiarlo [...]?» (G. d'Annunzio, *Tutto il teatro*, Roma, Newton & Compton, 1995, pp. 75-86).

⁵² Cfr. A.M. Mutterle, Introduzione a G.A. Borgese, *Gabriele d'Annunzio*, Milano, Oscar Saggi Mondadori, 1983, p. 8.

⁵³ G.A. Borgese, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 11.

⁵⁴ Ivi, pp. 173-180.

Entrando nel merito dell'opera dannunziana, che era ancora ben lontana dal suo epilogo, Borgese ne dà la prima sistemazione critica organica, ripercorrendone le tappe in una biografia spirituale e artistica nel cui impianto si avverte la lezione metodologica del Croce. Volendo schematizzare e semplificando fino al rischio della banalizzazione la struttura del libro, si può infatti dire che vengono distinti momenti di autenticità e quindi di poesia (l'«Ora sensuale» e l'«Ora gioconda») e momenti di falsità e di artificio, ovvero di non poesia (l'«Ora satanica» e i ricorrenti periodi di stanchezza e di crisi). L'autore accoglie inoltre le obiezioni del Croce ai suoi articoli dannunziani, prima tra tutte quella riguardante la visione idealistica sottesa al panismo del *Canto novo* e delle *Laudi*⁵⁵. Se nell'articolo della «Nuova Antologia», Borgese aveva proclamato che «il Pan di Gabriele d'Annunzio è collegato [...] col noumeno dei filosofi» e che «classicismo è idealismo»⁵⁶, ora, in margine ad *Alcyone* – che considera una sorta di nuovo *Canto novo* perché l'autore torna a guardar la natura «con occhi fervidamente e liberamente sensuali» –⁵⁷, osserva che «il particolare panteismo dannunziano» non consiste nel sentire «nel suo io finito e contingente palpitare l'infinito e l'universale», ma nell'aver ridotto «l'infinito e l'universale alle proporzioni che il suo spirito può comprendere ed esaurire senza margine»⁵⁸. E a proposito del primo libro delle *Laudi*, se viene ribadito l'alto valore poetico e la statura di capolavoro della *Laus Vitae*, è però sensibilmente modificato il giudizio complessivo. Il paragone con la *Divina Commedia*, ad esempio, è non solo sconfessato dal Borgese, che ne attribuisce ora la paternità all'autore, ma addirittura capovolto:

Quando, quattro anni più tardi, Gabriele d'Annunzio paragonava la *Laus Vitae* alla *Divina Commedia*, obbediva a un'oscura coscienza del vero. Se non regge il parallelo, regge però l'antitesi. Come la *Divina Commedia* è il più sublime proclama dello spirito, così la *Laus Vitae* è la più colossale dichiarazione dei «diritti della materia». Essa è una *Divina Commedia* capovolta⁵⁹.

Il rifiuto dell'ideologia dannunziana è ancora più netto nel capitolo volto a distinguere *Bello e brutto nell'arte del d'Annunzio*:

⁵⁵ Cfr. B. Croce, *Gabriele d'Annunzio*, in *La Letteratura della nuova Italia*, vol. IV, Bari, Laterza, 1947, pp. 44-47.

⁵⁶ Cfr. G.A. Borgese, *L'opera poetica di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 45.

⁵⁷ G.A. Borgese, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 89.

⁵⁸ Ivi, p. 92.

⁵⁹ Ivi, pp. 95-96.

L'afflato panico, il panteismo dannunziano, guardato bene addentro, rivela il più brutale materialismo. [...] No, quest'arte non può invocare ad ispiratore il cuore, né può prometterci di narrare l'uomo. Ignora l'uomo e non ha cuore; manca di quelle che umilmente si chiamano doti di simpatia e d'umanità [...]. Il fuoco e il sangue, la lussuria e la violenza sono le abbiette sue muse. [...] Nel mondo egli non vede che la materia, nell'uomo altro che l'animalità⁶⁰.

L'Imaginifico, inoltre, pur avendo una cultura onnivora (in lui «c'è tutto l'onniscibile, antico e moderno, concentrato»)⁶¹ e una conoscenza approfondita dei tragici e dei lirici greci, manca del disinteresse, cioè di quelle «letture e di quelle contemplazioni *inutili*, cioè non premeditate ad un fine» che sono poi «le più fertili e feconde»⁶²; il suo modo di rapportarsi agli altri autori rivela il carattere predatorio ed egocentrico dell'artista moderno, divenuto, inoltre, infaticabile «reclamista» della propria opera⁶³, esperto conoscitore delle leggi del mercato letterario, come dirà poi Raimondi⁶⁴. Anche nelle osservazioni su *Forma, lingua e stile* l'autore, pur definendo d'Annunzio uno «stupefacente stilista» e considerando moltissimi dei suoi versi e dei suoi periodi in prosa «fra i più perfetti che la perfettissima letteratura italiana abbia messo al mondo», avverte nello scrittore la mancanza del requisito primario dei classici, la «classicissima [...] virtù del costruttore»⁶⁵. È l'assenza di un centro, morale e stilistico, a costituire ormai per Borgese, strenuo difensore della forma chiusa in tempi di trionfante frammentismo⁶⁶,

⁶⁰ Ivi, pp. 161-162.

⁶¹ Ivi, p. 176.

⁶² Ivi, p. 123.

⁶³ Cfr. ivi, pp. 173-174: «Altri elementi di clamoroso e non letterario successo erano nell'opera e nella vita del d'Annunzio. Lasciamo stare il cosiddetto reclamismo. Se il d'Annunzio s'abbandonò a quell'inverecondo furore di pubblicità, la colpa non fu tutta sua: molta fu dei suoi contemporanei, i quali, ritrovando nei protagonisti dannunziani le loro confessate aspirazioni o le loro stesse vergogne [...] si torcevano nella matta curiosità di conoscere [...] in quali invidiabili od esecrabili tripudii consumasse la sua vita l'autore. Volevano sapere i fatti suoi, e il d'Annunzio li accontentò».

⁶⁴ Si veda E. Raimondi, *Gabriele d'Annunzio. Una vita come opera d'arte*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, nuova edizione, Milano, Garzanti, 1987, in particolare alle pp. 381-384.

⁶⁵ Cfr. G.A. Borgese, *Gabriele d'Annunzio*, cit., pp. 138 e 141.

⁶⁶ Significativa, in proposito, questa affermazione del critico: «La mia fedeltà a Leopardi e a Manzoni, al contenuto organico e alla forma chiusa, aveva nei tempi delle parole in liberà e del polverio frammentista qualche cosa di accademico e di opprimente » (G.A. Borgese, *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923, p. 153).

e non disposto ad accantonare le istanze etiche in nome dell'arte, il limite che impedisce all'artista sommo di essere un vero Maestro, il suo Maestro:

[d'Annunzio] si trascina dietro un codazzo d'immagini e di cose, come la piena di un torrente lungo un declivio troppo forte [...]. Non sceglie e non elimina. Non è più la nebulosa informe, ma non è ancora l'astro cristallino, di misura geometrica e di splendore concentrato. È la cometa che sfugge a malincuore dal cerchio entro cui vorrebbe roteare, e viaggia accompagnata da un gravame d'imprecisi fulgori⁶⁷.

Pur se l'impianto del libro è crociano, Borgese aspira a superare la critica dei 'distinguo' in una visione totalizzante, gentiliana⁶⁸ oltre che desanctiana, dell'opera letteraria. Nei testi non cerca «preziosi chicchi di lirica»⁶⁹, bensì l'organicità, le valenze ideologiche e la rappresentatività storico-culturale. Scorge infatti nella produzione dannunziana una dialettica interna e un intimo dramma⁷⁰, e nell'Imaginifico non solamente un «dilettante di sensazioni», ma il rappresentante più significativo della malattia moderna e del conflitto, sempre irrisolto, tra materialismo e idealismo; fino a concludere, con un'affermazione che potrebbe sembrare quasi una *boutade*: «Non mi sorprenderebbe punto, se da un giorno all'altro il d'Annunzio si facesse frate»⁷¹.

In tutto il saggio si avverte un interrogarsi continuo e il permanere, comunque, di un grumo problematico: l'ambivalenza tra rifiuto e ammi-

⁶⁷ Ivi, p. 140.

⁶⁸ Su Gentile così Borgese si esprimerà in *Poetica dell'unità*: «nel campo idealistico mi pare molto interessante l'atteggiamento del Gentile, perché egli ha contribuito fortemente a porre quesiti di questo genere: l'arte intuisce, ma che cosa intuisce? L'arte esprime, ma che cosa esprime?» (G.A. Borgese, *Poetica dell'unità*, Milano, Treves, 1934, p. XVII).

⁶⁹ Significative a riguardo le notazioni autocritiche di Borgese: «Cominciavo dunque ormai a capire chiaramente che amare e intendere classicamente l'opera d'arte vuol dire amarla e intenderla nella sua organicità costruttiva e non razzolarvi in mezzo per trarne fuori qualche prezioso chicco di lirica. Cominciavo a sapere con bastevole nettezza che l'arte, come la parola, connette; che la poesia fa, e dice quello che fa, non fa solamente per dire; che insomma l'espressione è il suo strumento, non tutta la sua sostanza» (G.A. Borgese, Nuova Prefazione alla *Storia della critica romantica in Italia*, cit., p. XXII).

⁷⁰ Cfr. G.A. Borgese, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 164. Già in *Le Nuove Laudi*, pubblicato, come si è detto, sull'«Illustrazione Italiana», il 27 settembre 1903, Borgese aveva proposto un'interpretazione di d'Annunzio in chiave dialettica, sostenendo che «l'*avidità sensuale* è l'origine dell'opera dannunziana», ma che «la *morale eroica* ne è il risultato necessario» (G.A. Borgese, *Risurrezioni*, cit., p. 85).

⁷¹ G.A. Borgese, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 168.

razione nei confronti del poeta «che passò davanti alla nostra adolescenza come un largo fiume di felicità»⁷². C'è l'assillo di capire per andare oltre, per lasciarsi alle spalle le sirene dannunziane.

Ristampando il *d'Annunzio* nel '32, quando la moda del dannunzianesimo gli sembrerà ormai tramontata, tanto da non riproporre i due capitoli sull'argomento, Borgese dirà di essere stato forse «troppo pronto e corrivo» ad accogliere le indicazioni di Croce e di essere passato dall'esaltazione entusiasta ad eccessi «nel senso opposto»⁷³. Ma, oltre a un atteggiamento eccessivamente negativo nei confronti di d'Annunzio, si può rimproverare al Borgese 1909 di avere accantonato alcune di quelle «intuizioni geniali» che, concordiamo con Mariano⁷⁴, costituiscono il segno distintivo della sua critica. Tra queste, la tesi di fondo dell'articolo del 1903: la sottolineatura della centralità, nell'opera dannunziana, del mito inteso non come archeologia ma come esperienza intimamente vissuta, fonte di conoscenza e di poesia⁷⁵. Era stata infatti questa la chiave di lettura che aveva permesso al critico di comprendere tempestivamente la novità, per alcuni aspetti sconcertante, del fenomeno rappresentato da d'Annunzio⁷⁶, che gliene aveva fatto cogliere il modo diverso, rispetto ai letterati tradizionali e allo stesso Carducci, di porsi di fronte agli antichi. La 'grecoità' del *Canto novo* e delle *Laudi*, evidenziata dal saggio giovanile, non era riducibile alla «quadrangolare» e «definitiva

⁷² Ivi, p. 181.

⁷³ G.A. Borgese, Prefazione a *Gabriele d'Annunzio*, Milano, Bompiani, 1932, p. 15.

⁷⁴ In proposito si veda E. Mariano, *Nietzsche, d'Annunzio, e le «Laudi»*, cit., p. 173.

⁷⁵ Secondo Mariano, «Borgese intuisce il rapporto moderno mito-letteratura prima della psicanalisi e prima di ogni mitografia» (ivi, p. 173). Sull'importanza della dimensione mitica nell'opera di d'Annunzio, si veda anche F. Tringali, *Il Tutto e il Nulla. D'Annunzio dall'illusione alla delusione del mito*, in «Rassegna dannunziana», n. 32, novembre 1997, pp. XVII-XXXV.

⁷⁶ Nell'*Opera poetica di Gabriele d'Annunzio* l'autore aveva scritto a proposito di *Primo vere* e *Canto novo*: «io intendo la sorpresa con la quale furono accolti, se penso che, forse inconsciamente, vi sentirono i lettori attraverso le imitazioni metriche e verbali il respiro di un nuovo petto, la freschezza di uno sguardo nuovo in poesia» (G.A. Borgese, *Risurrezioni*, cit., p. 29). A distanza di decenni, il critico ribadirà il suo giudizio sulla novità rappresentata dal Vate: «l'uomo nuovo, Gabriele d'Annunzio, apparteneva a una razza ben diversa. Carducci non lo poté mai capire completamente e a qualche lode letteraria unita ad avvertimenti morali, fece seguire ambigui silenzi. De Sanctis sarebbe rimasto allibito. [...] È ancora difficile valutare quale delle sue due personalità, quella del poeta o quella dell'uomo d'azione, fu dominante in lui. [...] Avrebbe potuto essere, o avrebbe desiderato essere, contemporaneamente un Casanova e un Napoleone, una combinazione atavica dell'antico condottiero e dell'avventuriero italiano» (G.A. Borgese, *Golia. Marcia del fascismo*, cit., pp. 108-109).

restaurazione di classicità» dell'autointerpretazione del Borgese della maturità (mi riferisco alla già citata Nuova prefazione alla *Storia della critica romantica in Italia*⁷⁷, stesa nel 1920, nel clima rondesco del ritorno all'ordine). In d'Annunzio il giovanissimo Borgese aveva letto non la restaurazione del passato, ma l'*élan* vitale, le aspirazioni e i fermenti della modernità, che erano poi quelli della sua generazione, la generazione del «Leonardo» e di Hermes, e suoi propri, annoverandosi tra i suoi autori Nietzsche, «padrone di tutte le coscienze moderne»⁷⁸ e, come aveva intuito Croce⁷⁹, Bergson, «ispiratore della "philosophie nouvelle"»⁸⁰. L'intelligenza del mito dannunziano era veicolata quindi, in Borgese, da una sensibilità moderna, da un *feeling* generazionale che gli permetteva di individuare nel fanciullo dionisiaco e nell'Ulisside le incarnazioni dell'Uomo nuovo, le epifanie di un futuro neoumanesimo nel quale far convergere le sue personali aspirazioni. Per questo egli poteva scrivere, a proposito dell'operazione critica di stretta osservanza crociana di Gargiulo e della sua sostanziale incomprensione dell'opera di d'Annunzio:

ad ogni modo, distruggiamo pure la *Laus Vitae*: per intendere *Alcione* dobbiamo riescogitarla, non potendo intendere il cosiddetto paesaggio e il cosiddetto mito senza aver ricostruito entro di noi l'esperienza intima del cosiddetto paesista mitografo. E quella esperienza è nella *Laus*.

E inoltre:

volere intendere questo addensatore di passato [d'Annunzio] non è che un segno della nostra curiosità di noi stessi e dell'imminente avvenire⁸¹.

Sempre in relazione al mito, Borgese aveva anticipato, inoltre, vie ancor oggi poco battute dalla critica. Una di queste l'accostamento, forse suggeritogli dallo stesso d'Annunzio, assiduo frequentatore di testi in-

⁷⁷ Cfr. *supra*, n. 30.

⁷⁸ G.A. Borgese, *Risurrezioni*, in *Risurrezioni*, cit., p. 107. Nietzsche è definito da Borgese anche «turbinosissimo annunciatore» dell'«enfasi moderna» (ivi, p. 114).

⁷⁹ Si veda G.A. Borgese, Nuova Prefazione a *Storia della critica romantica in Italia*, cit., p. XVI: «Il Croce aveva già notato, nel quarto fascicolo della *Critica*, ch'io ero soggetto a influenze filosofiche ben diverse dalla sua (nominava, non dico se a ragione, Bergson)».

⁸⁰ Cfr. G.A. Borgese, *Studi di letterature moderne*, Milano, Treves, 1915, p. 118.

⁸¹ G.A. Borgese, *d'Annunzio coronato e velato*, in *La vita e il libro*, Terza serie, Torino, Bocca, 1913, pp. 445-446.

diani⁸², tra la concezione della natura degli antichi Greci, nonché del «poeta fanciullo» di *Canto novo*, e la religione degli Indiani:

Or questa unità panica delle cose, che gli antichi sentirono, quando fra i tronchi, i fiumi, le fonti, le stelle, gli animali videro tale fraternità che uomini e dei passavano agevolmente dall'una all'altra forma, questa unità che era fondamento di talune opinioni religiose degli Indiani [...] rivive nell'anima di questo poeta fanciullo. [...] una schiera di poeti da Goethe a Shelley a d'Annunzio ha veduto nelle cose stesse viventi della terra la loro divinità, la loro causa, il loro fine. Come gl'Indiani delle Upanishadi vedeano nelle selve, nei fiumi, nel mare, il grande Brahma, l'unità indefinibile di tutte le cose, vedono essi in ogni apparenza della Natura, in ogni gesto della gran faccia terrestre il palpito di questa terribile divinità universale, che è il senso della Terra⁸³.

A questa intuizione, poi rientrata nella monografia del 1909, e rimasta isolata nella pur copiosissima messe di studi sul Vate, si può forse ric collegare la lettura di d'Annunzio in chiave panica, per certi aspetti esorbitante dalla greicità, autorevolmente avanzata da Carlo Diano:

la greicità di d'Annunzio non è classica, è ellenistica [...]. Perché il paesaggio, gli animali, le selve e i monti, che vi hanno tanta parte, appaiono nell'età ellenistica, perché Pan è una divinità dell'età ellenistica, ed ellenistico

⁸² Sull'incidenza della cultura orientale, e in particolari indiana, nella cultura di d'Annunzio, cfr. B. Turoff, *d'Annunzio e l'induismo: testi indù e testi sull'India nella biblioteca dannunziana*, in *Fedra da Euripide a d'Annunzio-d'Annunzio a Harvard. Studi dannunziani*, «Quaderni dannunziani», n. 5-6, Milano, Garzanti, 1990, pp. 311-337.

⁸³ G.A. Borgese, *L'opera poetica di Gabriele d'Annunzio*, in *Risurrezioni*, cit., pp. 30-34. Dell'arte indiana Borgese aveva inoltre colto l'esuberanza sensuale, l'infrazione del limite, e l'aveva messa in relazione con la concezione dell'«Unità vivente dell'Universo»: «Avvenne anzi che l'India, nell'intricata selva dei miti brahmanici, non si disperse, guardò entro di sé e fuori di sé, comprese il mistero delle sue creazioni fantastiche, e nel meraviglioso labirinto delle apparenze innalzò l'ara per la sola, grande, vera, unica divinità, l'Unità vivente dell'Universo. [...] Pareva che quei titani cantori cercassero, coll'ampliare e moltiplicare smisuratamente le apparenze fenomeniche dell'Universo, di mostrare a sé medesimi la vanità del fenomeno e giungere alla contemplazione della pura essenza del mondo. Infrangere le impossibilità, distruggere i freni, oltrepassare il limite, esercitare la tirannia strapotente dei sensi sulle cose sensibili e della gigantesca fantasia sui sensi, costruire per distruggere come dèi amanti del Caos, fu la legge *sine lege* dei terribili poeti e degli incredibili novellatori. E solo coloro che non hanno orecchie per ascoltare possono stimar casuale il continuo irrompere della coltura indiana nell'Europa, che continua da un secolo e continuerà» (ivi, pp. 34-35).

il concetto dell'arte come gioco [...] ed ellenistico il gusto della parola inconsueta e preziosa che caratterizza il suo stile. [...] Ma anche la sua grecità ellenistica non è tanto greca. Egli ne era al di là. Una poesia come *La pioggia nel pineto* è inconcepibile in greco, e *La morte del cervo* e *L'otre* [...] «si direbbero un epigramma ellenistico allargato all'infinito». Ed è in questo che egli si rivela moderno ed è al di là dello stesso ellenismo, nella sua mancanza del limite, nella «sensualità e sensuosità» con cui ama la parola, fino all'esuberanza e all'incontinenza, in quella presenza continua della natura, che fa dimenticare l'uomo [...] in quello «sciogliersi nelle cose e farsi tutt'uno con gli alberi, con la terra, con la luce», cosa, quest'ultima, che è quanto di meno greco si possa immaginare⁸⁴.

Il Borgese 1903 era stato anche l'unico a fare, per la *Laus*, i nomi di Ermete (Ermes) e di Ippodamia (poi taciuti nella monografia). Di Ermete aveva scritto che è «il più moderno fra gli dèi greci, il maestro di commerci, il Macchinatore, il Costruttore, il Pellegrino [...] il nume presente degli infaticabili mortali, sotto il nome di Vita, di Scienza, d'Impero»⁸⁵. Lo aveva cantato inoltre come uno dei «grandi vivi» che accompagnano il Poeta nel suo viaggio in Grecia tra «i miti superstiti». Tra questi Ippodamia: «la Bellezza non è Elena ma Ippodamia, la progenitrice degli Atridi nefasti»; ella «rivela con Ifigenia, sua lontana progenie, la finale purità e bontà della Bellezza, attraverso le colpe e i delitti»⁸⁶.

Ermete ed Ippodamia sono 'spie' della particolare 'grecità' dell'opera dannunziana, strettamente legata all'alessandrismo decadentistico⁸⁷ e alla rivisitazione nietzschiana della classicità. Se Ermete *polytropos*, infatti, che appartiene al più antico strato delle divinità mediterranee, è il «vero dio», del d'Annunzio come afferma Diano⁸⁸, e non solo per il suo carattere 'momentaneo' che ne fa l'espressione dell'attimo assoluto, dell'eterno presente del fanciullo divino, ma anche perché divinità 'alchemica'⁸⁹, dal canto suo Ippodamia, in cui il poeta di *Maia* canta «l'immagine [...] della perigliosa Bellezza [...] l'aspetto sublime dell'Om-

⁸⁴ C. Diano, *d'Annunzio e l'Ellade*, in AA.VV., *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, Pescara, Centro Studi Dannunziani, 1963, pp. 51-52.

⁸⁵ G.A. Borgese, *L'opera poetica di Gabriele d'Annunzio*, cit., pp. 61-62.

⁸⁶ Ivi, p. 61.

⁸⁷ Cfr. V. Vettori, *Gabriele d'Annunzio e il mito del Superuomo*, in *Studi dannunziani in onore di Dante Ricci*, Roma, Sted, 1981, p. 132.

⁸⁸ Cfr. C. Diano, *d'Annunzio e l'Ellade*, cit., p. 56.

⁸⁹ Sugli elementi ermetico-alchemici della cultura e della poetica dannunziana, mi permetto rimandare al mio «*Il Fuoco*» e il mito dell'alchimia, in *L'alchimia del Verbo. Studi dannunziani*, Catania, Cuecm, 2000, pp. 115-161.

bra»⁹⁰, incarna il superamento della concezione statica di un'Ellade «naturalmente serena» cara al Winckelmann. Sia Ermete che Ippodamia veicolano quindi, nella lettura borgesiana, la comprensione dell'essenza del mito di sé, superomistico e iniziatico, celebrato dal d'Annunzio attraverso la rivisitazione del modello di vita, oltre che di arte, degli antichi Elleni. Così infatti d'Annunzio fissava nei *Taccuini* (rimasti inediti fino al 1965) i caratteri dello «spirito greco»:

Lo spirito greco si formava nella continua reazione dell'uomo contro la precisa e imponente *personalità* delle cose [...]. Non è possibile sottrarsi al loro dominio, trascurarle, non considerarle. Esse si impongono prepotenti. Allora nasce nell'uomo energico un istinto di reazione. Egli vuole essere *più forte delle cose*. Ed ecco come si formano le magnifiche personalità degli antichi Elleni. Il paese che essi abitavano era per loro un continuo stimolo, un continuo suscitatore di energie e di volontà.

E ancora:

L'energico Elleno [...] sapeva trovare pur nell'atto terribile, pur nella sofferenza una vera gioia. Pur nell'errore, pur nel dolore, pur nel supplizio egli non riconosceva se non il trionfo della Vita⁹¹.

Questa dimensione 'energetica' e 'oltreumana' della grecità era fatta propria dal critico ventenne:

Vincere la fiacchezza, il dolore, la vergogna, per giungere alla signoria di sé medesimo: questo è il finale insegnamento dell'opera dannunziana. È forse necessario traversar la vita, pur nelle sue brutture, e conoscere la terra [...] anche nei pantani [...]. Questo Gabriele d'Annunzio insegna, perché egli seppe non dimenticare il fine proposto al suo viaggio. E conobbe i regni precedenti l'ultimo regno, quello della vittoria e della vita, come passaggi effimeri, e non s'abbandonò al dolore, ma lo cantò con una solenne malinconia [...]. Superati gli esperimenti della fiacchezza e della colpa, egli insegna, otterremo l'impero di noi stessi e della Vita. [...] Non però la Felicità è nostra meta, sibbene noi stessi solamente e la libertà e la grandezza dell'anima. [...] Anche se il dolore fosse inevitabile noi ameremmo la vita ricca ed armoniosa, la divinità dell'anima. Ché noi abbiamo oltrepassato i Greci; e

⁹⁰ G. d'Annunzio, *Maia* (vv. 153-168), in *Versi d'amore e di gloria*, II, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984, p. 75.

⁹¹ G. d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano-Verona, Mondadori, 1976, pp. 56-57.

se Pindaro pensava che l'uomo non ignobile somiglia in qualche cosa alla divinità, noi sappiamo che l'uomo può farsi divinità di sé medesimo⁹².

Sarà forse l'eccesso, la *ùbris* connaturata a queste affermazioni e alle ideologie che le supportano, a spingere Borgese, che anteponeva, per sua stessa ammissione, la «parola del Cristo all'illusione del superuomo»⁹³, a modificare successivamente la propria interpretazione, costringendo d'Annunzio a misurarsi con gli imperativi della morale, oltre che con il paradigma della classicità. Tuttavia, forse «il meglio» di Borgese era «in germe», come egli stesso affermerà⁹⁴, nei suoi primi scritti, e soprattutto nelle pagine del primo incontro del critico col «poeta straordinario», dall'«energia incomparabile»⁹⁵ del quale aveva compreso per primo l'inquietante modernità.

⁹² G.A. Borgese, *L'opera poetica di Gabriele d'Annunzio*, cit., pp. 77-79.

⁹³ G.A. Borgese, Avvertenza, in *Risurrezioni*, cit., p. IX.

⁹⁴ Ivi, p. X.

⁹⁵ Ivi, p. IX.

Maria Caterina Paino

Saba, Ernesto e la «costellazione» meravigliosa di un romanzo incompiuto

Come per una di quelle velate sfide, rivolte continuamente da Saba al lettore, a rintracciare tra le righe del testo i significati più riposti di esso, il senso di un romanzo mai concluso quale l'*Ernesto* sembra già quasi sibillinamente iscritto nell'autocitazione posta ad epigrafe dell'operetta postuma: «Mi piacerebbe, adesso che sono vecchio, dipingere, con tranquilla innocenza, il mondo meraviglioso»¹. Il poeta della «verità che giace al fondo», tentato dalle «cose leggere e vaganti» ma costantemente prigioniero di quel dolore «eterno», che «ha una voce e non varia», si riscopre così nella maturità cantore di un mondo meraviglioso più simile al sogno che alla realtà. O almeno è questo che parrebbe finalmente voler fare, abbracciando senza più indugi quell'altra metà del suo universo fantasmatico, gaia, leggera e fanciullesca come la figura paterna del III sonetto di *Autobiografia*, pallone sfuggito di mano ad una *mater dolorosa* con la quale «il piccolo Berto» si troverà invece a fare i conti per tutta la sua intera esistenza poetica. Il personaggio materno, che attrae e respinge l'io lirico del *Canzoniere*, odiosamata carnefice contro cui evocare lo spettro del matricida Oreste, esercita infatti, spesso anche *in absentia*, una pesante ipoteca sui versi sabiani così come sulle prose dei *Ricordi-Racconti* e delle *Scorciatoie*, rendendo vani tutti i tentativi di esorcizzare la sua presenza, o anche la sua sola aura oppressiva e dolorosa, con l'aiuto di «buoni maestri» quali Nietzsche o Freud. In tale ottica, il desiderio del vecchio Saba dell'*Ernesto* di dipingere un mondo 'altro' e meraviglioso potrebbe facilmente apparire come l'ennesimo velleitario tentativo di una presa di distanza mai riuscita, se il romanzo non si configurasse al contrario, in modo man mano sempre più netto, come lo scena-

¹ La citazione dai *Ricordi-Racconti* è tratta da *Il bianco immacolato signore*, che appartiene al trittico di *Tre ricordi del mondo meraviglioso* (1946-1947), in U. Saba, *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, con un saggio introduttivo di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, p. 491.

rio di una storia profondamente diversa: all'impossibile fuga si sostituisce un'inattesa resa senza condizioni nei confronti dell'ossessivo fantasma di sempre, con la liberatoria confessione di un segreto (forse lo stesso che «il piccolo Berto» indugiava a rivelare nel suo *Congedo*?)², che aveva proprio in quella genitrice austera e possessiva «la sua determinante psicologica» («anche [...] il suo matrimonio sbagliato, la totale assenza di un padre, la sua severità eccessiva ci avevano la loro parte...»)³.

È lo stesso Saba del resto ad iscrivere apertamente l'intero progetto sotto le insegne di un'assimilazione senza più veli alla figura materna: «Il racconto è tutto impregnato di maternità – scrive il 20 giugno del 1953 all'amico Bruno Pincherle –: io stesso ho avuto, mentre lo scrivevo, la netta impressione di essere incinta»⁴; e, due mesi dopo, a Quarantotti Gambini: «l'ho incominciato in una crisi di maternità. Una poesia è un'erezione; un romanzo è un parto»⁵. Nelle parole dell'autore la genesi dolorosa e materna dell'*Ernesto* si contrappone dunque in modo esplicito a quella erotica delle liriche, il travaglio romanzesco prende il posto della sensazione di piacere (più agognata che reale) che il poeta avrebbe voluto legata ai versi del *Canzoniere*, suo malgrado, invece, costantemente risucchiati nel gorgo della «malinconia del semita».

Senza più autoinganni, con una mossa a sorpresa, il vecchio autore settantenne si consegna così spontaneamente nelle mani del suo carnefice, e comincia a narrare, novecentesco epigono della principessa Sheherazade, salvato alla fine anche lui da quella stessa narrazione.

Il racconto delle vicende del giovane Ernesto («un ragazzo che aveva 16 anni a Trieste nel 1898», tiene allusivamente a precisare l'autore)⁶, dalla sua iniziazione omosessuale fino alla conoscenza del fanciullo Ilio, costituisce allo stesso tempo il prologo narrativo e l'epilogo compositivo

² Nella lirica conclusiva de *Il piccolo Berto* si legge infatti: «L'ultimo / tuo segreto mi celi? / Un giorno, senza / ch'io te lo chieda, a me vorrai spontaneo / – è nei tuoi modi – confidarlo. In pace, / fino a quel giorno, in me dimora» (U. Saba, *Congedo*, da *Il piccolo Berto*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1988, p. 426).

³ U. Saba, *Ernesto*, in *Tutte le prose*, cit., p. 609.

⁴ Nel frammentato panorama editoriale dell'epistolario sabiano per le lettere a Pincherle cfr. M. Coen, *Diciannove lettere di Umberto Saba a Bruno Pincherle*, in «Problemi», 73, maggio-agosto 1985.

⁵ U. Saba, lettera del 20 agosto 1953, in Id.-P. Quarantotti Gambini, *Il vecchio e il giovane*, a cura di L. Saba, Milano, Mondadori, 1965, p. 135.

⁶ Cfr. le lettere a Lina del 30 maggio 1953 e del 22 giugno 1953 (in U. Saba, *La spada d'amore*, a cura di A. Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1983, pp. 250 e 257) e a Quarantotti Gambini del 20 agosto 1953 (in U. Saba-P. Quarantotti Gambini, *Il vecchio e il giovane*, cit., p. 134).

dell'intera produzione sabiana, una sorta di cornice macrotestuale iniziale e finale, strutturalmente e semanticamente fondamentale a racchiudere tutto il resto: proprio come nel caso della storia della giovane figlia del gran visir andata sposa al sanguinario sultano delle *Mille e una notte*, verrebbe voglia di aggiungere, continuando a suggerire un accostamento forse molto meno peregrino di quanto potrebbe sembrare ad una prima impressione.

«Il vecchio stanco ed il ragazzo ardito / sono anch'essi una cosa?», si chiedeva, quasi in modo premonitore, il poeta del *Canzoniere* ancora all'altezza di *Preludio e fughe*: «Un aureo anello, / che nel suo giro mirabile ha unito / il principio e la fine»⁷. Riecheggiato nell'epigrafe del romanzo dal ricongiungimento della vecchiaia alla «tranquilla innocenza» fanciullesca, questo cerchio «mirabile», ovvero meraviglioso, contiene nella sua aura dorata ciò che sta in mezzo, ma, insieme se ne distacca, sottile linea di confine con l'alterità esterna.

Fuori-opera superfluo e necessario insieme, *Ernesto* può così veramente essere letto come l'altra faccia del testo maggiore e, se *Il Canzoniere* – «un libro di poesie (cioè di sogni)», concludeva illusoriamente l'autore nell'ultima pagina di *Storia e cronistoria* – si era costantemente rivelato il luogo del dolore e di una ricercata prosaicità, il romanzo, per sua stessa natura luogo del reale e del prosaico, poteva allora paradossalmente rivelarsi come l'unica possibile strada per il «mondo meraviglioso».

La resa necessaria

Questa strada passa nell'*Ernesto* attraverso un'immersione senza remore nella «verità che giace a fondo», espressa allo stesso tempo da un linguaggio estremamente realistico, così come, sul piano contenutistico, dal pieno riconoscimento (a tratti persino dall'amplificazione) del forte legame del protagonista con l'universo materno.

Sebbene infatti l'esperienza omosessuale con «l'uomo», il bracciante avventizio conosciuto sul posto di lavoro, rappresenti ambivalentemente per Ernesto sia la ricerca del padre che la salvaguardia della fedeltà alla madre, è solo per poco che il primo dei due aspetti sembra imporsi nella relazione erotica. L'inizio del rapporto ha in effetti per il ragazzo una connotazione trasgressiva e impertinente che all'interno dell'immagina-

⁷ U. Saba, *Quinta fuga*, da *Preludio e fughe*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 375.

rio sabiano è inequivocabilmente riconducibile alla sfera di influenza paterna⁸; già al principio del secondo episodio si legge tuttavia a chiare lettere che «forse il povero ragazzo non aveva trovato in quella relazione quel po' di protezione paterna, che egli, rimasto più bambino della sua età e virtualmente senza padre [...] inconsciamente cercava»⁹. Svanita nella delusione la possibilità di un incontro col mondo del genitore assente, l'infrazione sessuale diviene allora l'ennesimo tributo al castrante fantasma materno, apparso non a caso da subito nei dialoghi tra Ernesto e l'uomo:

«La sé un bon ragazzo – ripetè l'uomo – e anca – aggiunse – bel. Cussi bel che sé un piazer guardarla».

«Mi bel?» rise Ernesto. «Nissun me lo gà mai dito».

«Gnanca sua mama?»

«Ela meno de tuti. No me ricordo che la me gabi mai dado un baso, né fata una careza. La diseva sempre, e la disi ancora, che i fioi no bisogna viziarli».

«E a lei ghe gavessi piasso che sua mama la basi?»

«Sì, quando che iero putel. Adeso no me importa più. Ma vorio almeno che la me disessi qualche volta una buona parola».

«E no la ghe la disi mai?»

«No, mai – rispose Ernesto; – o assai de raro»¹⁰.

Nella sua rozza semplicità è come se l'uomo intuisse inconsciamente la forte influenza esercitata dalla donna su Ernesto, tanto da considerare, dopo l'inizio della relazione, «temibile su tutte» l'eventualità che il giovane «si fosse confidato a sua madre»¹¹; timoroso rivale della donna nel possesso del figlio (verso di lei «e non verso il ragazzo» si sentiva infatti «colpevole»)¹², l'uomo sembra a tratti rimanere coinvolto in quella sfera d'influenza, arrivando persino a perdere la propria individualità per trasformarsi in una camuffata proiezione materna: «[egli] temeva – come si è detto – le donne; avrebbe preferito che Ernesto si sfogasse con un suo

⁸ Significativa in tal senso per il lettore del *Canzoniere* (dove il tema del ritorno, di chiara ascendenza paterna, è ripetutamente associato alla figura di Ulisse), anche la precisazione che Ernesto «più tardi, quando lesse con rapimento l'*Iliade* di Omero nella traduzione del Monti, doveva dare alla figura fisica di Ulisse i tratti fisici dell'uomo» (U. Saba, *Ernesto*, cit., p. 546).

⁹ U. Saba, *Ernesto*, cit., p. 535.

¹⁰ Ivi, p. 517.

¹¹ Ivi, p. 525.

¹² Ivi, p. 539.

coetaneo: il male, l'offesa gli sarebbe sembrata minore»¹³. L'inciso «come si è detto» rimanda significativamente ad un luogo del primo episodio in cui il timore dell'uomo nei confronti delle donne risulta consequenzialmente messo in relazione con l'analoga paura della madre di Ernesto:

«[...] El va de le done?» (Queste ultime parole furono dette come se l'uomo avesse temuto una risposta affermativa).

«No. A le done no ghe penso ancora [...]». (Forse aveva dimenticato che, due anni prima, sua madre aveva dovuto licenziare una giovane serva, alla quale Ernesto dava continuamente noia in cucina. D'allora la povera donna aveva assunto sempre, per precauzione, delle domestiche vecchie, brutte, deformi: avrebbero formato una vera collezione di mostri [...])¹⁴.

Di chiaro stampo materno sono anche gli intimidatori avvertimenti dell'uomo dopo il primo rapporto con il ragazzo («El sa che sè robe pericolose. La gente no le capissi, e po... se pol anca andar in preson. [...] E dopo – aggravò l'uomo – no resta che butarse in mar de la vergogna»)¹⁵, ai quali tuttavia l'«angiol» Ernesto sembra sul momento sottrarsi con oltranza monellesca («“E lei perché el me gà ciamà angiol?”. “Come altro dovevo ciamarlo?”. “I angeli no fa de ste robe” disse, quasi severo Ernesto»)¹⁶.

I sensi di colpa legati al rapporto con la madre sono tuttavia in agguato («Penso come che farò stasera a guardar in faccia mia mama», si chiede il ragazzo)¹⁷, e la relazione di Ernesto con l'uomo, ormai irrimediabilmente attratta nell'orbita di lei non può che avere un epilogo ancora all'insegna dei suoi divieti:

«El me gà dito che, a far de quele robe, se finissi in preson» gli rispose, con vera o finta serietà, Ernesto.

L'argomento non parve, in quel momento, aver presa sull'uomo.

«Iddio castiga» disse allora, diventato, per una volta tanto, ipocrita, Ernesto [...]. Avrebbe ottenuto meglio il suo scopo (che era quello di liberarsi

¹³ Ivi, p. 538.

¹⁴ Ivi, p. 518.

¹⁵ Ivi, p. 531.

¹⁶ Ivi, p. 530.

¹⁷ Ivi, p. 531. Anche nel terzo episodio i sensi di colpa del protagonista fanno nuovamente capolino: «Qualche volta si tormentava per i suoi rapporti con l'uomo: se la gente – pensava – che sapeva contraria a quelle cose, che ne faceva un termine d'ingiuria, ne fosse venuta a conoscenza, molti che adesso gli volevano bene, non gliene avrebbero più voluto. Gli pareva di “usurpare affetti”, e spesso la sua giovane sensibilità ne soffriva» (ivi, p. 568).

dall'uomo) se gli avesse raccontato che era già stato da una donna [...]. L'uomo non odiava le donne; ma non le amava a letto; e se avesse saputo che Ernesto era andato con una di loro, avrebbe forse cessato di essere per lui un oggetto di desiderio¹⁸.

Proprio a partire dalla raffigurazione del personaggio dell'uomo, Saba proietta Ernesto in un contesto nel quale anche tutti gli altri protagonisti presentano, nello specifico dei propri ruoli, caratteri riconducibili al mondo materno. È così per Tanda, la prostituta dell'iniziazione eterosessuale, per Bernardo, il barbiere della prima rasatura (immotivatamente sospettato di essere il vero padre del ragazzo), per lo zio tutore così come per il signor Wilder, il capoufficio.

La prima descrizione di Tanda condotta attraverso gli occhi del suo giovane cliente è quella di una donna «un po' meno giovane di quanto gli fosse sembrata dalla strada; ma il particolare non aveva grande importanza; anzi un istinto lo avvertì che, per lui, era forse meglio così»¹⁹. Nella stanza di lei alcuni particolari (l'odore di biancheria nuova, un lumino acceso sotto l'immagine della Madonna accanto al letto grande «matrimoniale») richiamano alla memoria di Ernesto la casa della balia, la sua «seconda madre», e Tanda viene esplicitamente immaginata come una «buona donna», «forse [...] anche [...] con repressi istinti materni»:

Quello strano cliente, che gli era capitato in pieno giorno, e mostrava ancora più giovane della sua età, pareva fatto apposta per tirar[g]li fuori, nel caso li avesse avuti. [...] «Scometo che ti sé ancora putel de mama?» disse la donna accorgendosi dell'imbarazzo di Ernesto, che né si spogliava, né faceva atto di accostarla. [...] Intanto la donna incominciò, per eccitarlo, a fargli delle carezze. Gli sembrava, così nudo, poco più di un bambino; e la sua mano gli carezzò, come ad un bambino, le natiche. [...] «Ti sé assai bel e assai cocolo – gli disse la donna; – ma un poco ancora troppo putel. No importa: ti me piassi de più cussi. [...] Vien» gli disse la donna. E si arrovesciò sul letto [...]. Ed attirò a sé il ragazzo. Ernesto provò un grande piacere, ma che non gli riuscì nuovo. Gli parve di averlo provato già altre volte, di saperlo da sempre, prima ancora della sua nascita. Si sentiva come un uomo che dopo un viaggio avventuroso, ritorna nella sua casa, di cui conosce e ritrova tutto: la collocazione dei mobili, i ripostigli; ogni cosa insomma²⁰.

¹⁸ Ivi, p. 584.

¹⁹ Ivi, pp. 565-566.

²⁰ Ivi, pp. 566-569. Appena fuori dalla casa di Tanda, anche le donne in fila davanti ad una fontana presso la quale Ernesto si ferma a bere lo apostrofano significativamente come «povero fio de mama» (ivi, p. 571).

Sospeso a mezz'aria tra un regressivo ritorno alla madre e un tradimento nei suoi confronti, l'incontro con Tanda sembra inconsciamente imporre al ragazzo un'immediata quanto inequivocabile restaurazione dell'ordine, nel romanzo incarnato ugualmente dal personaggio materno così come dalle potenziali figure paterne dello zio tutore e del signor Wilder (appena uscito dalla casa della prostituta infatti, «gli prese un'in-solita nostalgia dell'ufficio e, perfino, del signor Wilder»)²¹. Tutti i possibili sostituti paterni si rivelano del resto costanti alleati della madre, fino a diventare, come nel caso di Bernardo, esecutori materiali di ordini di chiara valenza castrante:

«È ora che ti faccia accorciare i capelli» disse una mattina ad Ernesto sua madre. «Così non ti voglio più vedere. Prima di pranzo, passa da Bernardo. Eccoti i soldi». [...] Molto amante dell'ordine, non poteva vedere suo figlio andare in giro come un selvaggio, o un figlio di nessuno. Ma Ernesto non amava perdere nulla della sua persona, nemmeno di quelle parti di essa destinate a ricrescere. Quando, piccolo bambino, stava in casa della sua balia, uno dei motivi per cui questa «gliele dava» era la resistenza che il suo allievo opponeva a lasciarsi tagliare le unghie²².

Anche la figura della balia, tradizionalmente caratterizzata nell'opera sabiana in opposizione a quella della madre, rimane, come si è visto, ripetutamente invischiata nella sua sfera d'influenza, attraverso un processo di confusione-assimilazione emergente nell'episodio di Tanda e in questo del taglio dei capelli, già peraltro cifratamente anticipato negli accenni alla vecchia nutrice contenuti nel secondo episodio del romanzo²³.

²¹ Ivi, p. 570. Il concetto viene espressamente ribadito anche nell'episodio successivo: «Il signor Wilder gli rappresentava una figura familiare [...]. Il lettore ricorderà forse che, la sera prima, mentre si accingeva a bere alla disgraziata fontanella, era stato sorpreso da una specie di nostalgia della sua presenza, dal desiderio, o quasi, di vederlo. Era insomma, per Ernesto, qualcosa come un oggetto, che si ha sempre sotto gli occhi, di cui la vista può, in certi momenti, perfino rassicurare; far abortire – se del caso – una crisi d'angoscia» (ivi, p. 574).

²² Ivi, p. 555.

²³ Cfr. ivi, p. 552. Nel secondo episodio, il ricordo della balia di Ernesto comincia con un singolare accostamento a Gabriele d'Annunzio («che gaveva anche lui una baia») e si chiude sul tema delle «sculaciade». Significativo il riscontro con *Il bianco immacolato signore*, il ricordo-racconto in cui il primo incontro tra Saba e d'Annunzio è caratterizzato (su suggerimento di Gabriellino e per opera di un barbiere di Forte dei Marmi) proprio da un riluttante sacrificio del pizzetto da parte del giovane Umberto (cfr. U. Saba, *Il bianco immacolato signore*, cit., p. 495).

Il licenziamento (indotto) dal lavoro non è allora per Ernesto che l'estremo tentativo di scrollarsi di dosso questi ingombranti fantasmi, in un'infrazione dell'ordine che l'intervento materno presso il signor Wilder restaura comunque prontamente, lasciando al ragazzo quale unica via di salvezza il confronto diretto con la sua antagonista.

Narrazione come salvezza

Come in un incubo (più semiserio, tuttavia, che realmente angoscioso), Ernesto si arrende dunque a lei e comincia faticosamente il suo racconto, o meglio quella particolare forma di racconto che è la confessione, tramite la quale narratore e personaggio, ricondotti ad unità dalla temporanea coincidenza tra il soggetto dell'enunciazione e quello dell'enunciato, si consegnano completamente all'interlocutore, senza più difese, se non forse quella rappresentata dal racconto stesso.

E proprio come una paura onirica che svanisce all'improvviso, la remissione alla madre attraverso la confessione smaschera inaspettatamente il suo ossessivo fantasma, affrancando definitivamente Ernesto dai sensi di colpa a lei legati:

Temeva di averle inferto un colpo mortale, di vederla, da un momento all'altro stramazze dalla sedia, morta per colpa sua... Se non fosse stato egli stesso così turbato, avrebbe visto che le sue parole avevano invece procurato a sua madre un senso quasi di sollievo. Dall'agitazione del figlio attendeva anche peggio [...].

«No pensarghe più, fio mio – disse [...]. No ti sé, grazie a Dio, una putela».

«No son una putela – protestò Ernesto – son anche sta una volta de una dona» [...].

Questa seconda confessione – colla quale Ernesto credeva forse di lavarsi dalla prima – ferì più profondamente l'anima gelosa di sua madre. Come l'uomo – sebbene per motivi (almeno in parte) diversi – temeva per suo figlio le donne: quelle pubbliche per le malattie, le altre per altre ragioni.

«Ed io – disse – che ti credevo ancora innocente come un colombino».

Dal letto di ottone le rispose il gemito di un uomo pugnalato²⁴.

Pugnalato ma finalmente liberato, Ernesto prende metaforicamente le distanze dal mondo doloroso di lei, recandosi col suo consenso (e con

²⁴ U. Saba, *Ernesto*, cit., pp. 608-611.

i due fiorini da lei regalatigli) al concerto del violinista Ondricek, visto fino a prima della confessione come un'occasione di svago per lui apparentemente preclusa, da procacciare tuttavia a qualsiasi costo. È l'aver raccontato a consentirgli il distanziamento, ricreando nella situazione culminante del romanzo lo stesso connubio tra il narrare e una rottura con l'universo materno già realizzatosi all'interno del secondo episodio, allorché Ernesto, impadronendosi dell'enunciazione si fa narratore di storie di eversione dell'ordine incarnato dalla madre, o, nello specifico, dal suo sostituto il signor Wilder. Questi racconti nel racconto, presenti nel secondo episodio, vengono improvvisamente introdotti nel discorso da una riflessione a voce alta del protagonista («No capisso [...] come che el fa a soportarme, e a no mandarme via. (Del resto, sè quel che desidero). Lei nol sa i dispeti che mi ghe fazo...»)²⁵, la quale, per quell'inciso tra parentesi rapportabile per la prima volta nel romanzo al punto di vista del personaggio e non del narratore, si rivela già indicativa dell'imminente e significativa sostituzione del primo al secondo. Dinanzi allo stupito bracciante che con le sue domande permette al ragazzo-narratore di passare da un racconto all'altro, Ernesto inizia così a inanellare senza soluzione di continuità tutta una serie di brevi storie di «dispeti» e monellerie perpetrati ai danni del capoufficio, incomprensibili per il suo interlocutore come se appartenenti ad un ordine diverso del reale, e, di fatto, pure per il ragazzo nostalgicamente confinati in una dimensione che non è quella del presente. L'intera sequenza assume dunque una duplice rilevanza: dal punto di vista semantico, per la forte valenza antimaterna dei racconti; dal punto di vista strutturale, per la riproduzione del più classico degli schemi dei testi a cornice, con un personaggio che narra, uno che ascolta, e una successione di storie più o meno collegate le une alle altre. Questo motivo del raccontare, ripetutamente presente nel romanzo anche in altre occasioni, ritorna del resto, in modo emblematico, pure nell'ultimo incontro di Ernesto con l'uomo, istituendo quasi un sotterraneo collegamento con le precedenti storie raccontate dal ragazzo al bracciante, e denunciando, questa volta esplicitamente, una precisa anagrafe narrativa:

«El me par Alì Babà» gli disse.

L'uomo gli lanciò un'occhiata cattiva.

«No son – gli rispose – una baba (aveva scambiato un nome proprio con uno generico e, nelle sue condizioni, offensivo); e lei el dovessi saverlo».

²⁵ Ivi, p. 547.

Ernesto rise più forte [...]. Poi gli spiegò che Alì Babà era il personaggio di una fiaba venuta, come i Re Magi, dall'Oriente, e non aveva nulla da fare con le «babe». «El fazeva – gli disse – el suo mestier, e el portava anche lui qualcosa de rosso in testa» [...]. L'uomo non provava un grande interesse per le favole (orientali o no); ed Ernesto gli raccontò invano la storia di «Sesamo apriti», della quale Alì Babà è il protagonista²⁶.

L'uomo e Alì Babà appartengono chiaramente nell'immaginario del romanzo a due mondi differenti e inconciliabili, come evidenziano la mancata comprensione e l'immediata riduzione prosaica del nome del personaggio delle *Mille e una notte* da parte dell'uomo, nonché il suo disinteresse per qualsiasi genere di favola. Egli rappresenta in pieno la dimensione realistica e terrena dell'universo materno che nella dinamica testuale interna all'*Ernesto* si contrappone al mondo del sogno e della meraviglia vagheggiato sin dall'epigrafe, e ora metaforicamente identificato con i favolosi racconti della raccolta orientale. Già in un articolo anticrociano del 1946 (*Poesia, filosofia e psicanalisi*), Saba aveva abbracciato l'idea che la poesia, che «è, in qualche modo, sogno (*Mille e una notte*) [...] offre al lettore tutte le consolazioni e i compensi che sono propri al sogno»²⁷; le novelle di Sheherazade sono per lui come «una felice illusione» appartenente all'infanzia degli uomini²⁸ e alla sua in particolare, poiché – come sottolinea in una prosa autobiografica del 1957 – fra «le sterminate letture dell'infanzia [...] primeggiano, nel ricordo, *Le Mille e una Notte*, nella versione o falsificazione del Galland [...] deliziosa fusione dell'antico Oriente e del Settecento francese»²⁹.

Come Saba, anche Ernesto è un affezionato lettore della raccolta orientale, alla quale si riferisce non a caso espressamente una delle più interessanti ed eloquenti (anche se non delle più studiate) digressioni del romanzo, che, per la sua estrema ricchezza di spunti, varrà qui la pena di riportare per intero.

Come il figlio del pasticcere

Bisogna sapere che, quando Ernesto aveva tredici anni e sospirava il gilè, aveva passato la più deliziosa estate della sua vita a leggere, sdraiato a pancia in giù sul letto di ottone, nell'unica stanza della casa che avesse il tet-

²⁶ Ivi, pp. 581-584.

²⁷ U. Saba, *Poesia, filosofia e psicanalisi*, in *Tutte le prose*, cit., p. 967.

²⁸ U. Saba, *Scorciatoie e raccontini*, ivi, p. 10.

²⁹ U. Saba, *Della Biblioteca Civica ovvero della gloria*, ivi, p. 1116.

to spiovente, *Le Mille e una Notte*. Dimenticava in quella lettura perfino i bagni di mare, che tanto gli erano piaciuti. Proprio in quella felice estate il marito della sua balia gli aveva regalato Pimpo (il merlo); e la meraviglia che provava per gli usi e i costumi dell'uccello e quella destata in lui dalla lettura delle *Mille e una Notte*, si fondevano in una sola indimenticabile beatitudine. Soprattutto gli era piaciuta la storia di un ragazzo (adesso non ne ricordava già più il nome) che ritrova suo padre mai, a sua memoria, conosciuto, in una città straniera, per le vie della quale usciva a spasso, accompagnato da uno schiavo. Il padre che, dopo molte avventure, faceva adesso il pasticcere (a Bagdad, a Bassora?) non riconobbe nemmeno lui il figlio, che aveva lasciato piccolo bambino; ma, attratto dalla voce del sangue, o dalla straordinaria bellezza del fanciullo, lo invitava nella sua bottega, a prendere, gratuitamente, un gelato; assicurandolo che nessun altro pasticcere ne confezionava di uguali e di più squisiti. Il fanciullo aveva la proibizione più assoluta di mangiare fuori di casa, o di parlare a chicchessia; e lo schiavo non voleva, a nessun costo, accettare l'invito. Ma le insistenze del pasticcere prima e del fanciullo poi, finirono con l'avere in lui partita vinta sulla paura del castigo, che inevitabilmente l'attendeva se l'infrazione fosse stata scoperta. Il sorbetto era infatti così squisito che il fanciullo ne accettò un secondo. Poi – malgrado le recriminazioni dello schiavo che, per aver ceduto una volta, era ormai in sua balia – volle ritornarvi ogni giorno: anzi, non voleva altre mètte alla sua passeggiata. Poi tutto – si capisce – si scopre (il fanciullo aveva mangiati una sera tanti gelati che non gli restava più posto per la cena, e dovette confessare ogni cosa a sua madre); lo schiavo viene frustato a sangue, e i genitori del fanciullo, sempre innamorati l'uno dell'altro, si ritrovano per virtù di quei sorbetti e ricongiungono. Ernesto era rimasto colpito da un'esclamazione del fanciullo che doveva avere nella favola, circa la sua età di allora. Come il pasticcere, sempre più affascinato dalla bellezza dell'ospite, vuol passare dalle parole alle carezze, il fanciullo gli intima, ritraendosi: «Restate tranquillo al vostro posto. Accontentatevi di guardarmi e servirmi». (Ernesto avrebbe dato qualunque cosa al mondo per essere, anche solo per cinque minuti, quel fanciullo). Poi la sera la signora Celestina, che, a vederlo così infervorato nella lettura, si impensieriva ed irritava, gli dava qualche soldo, perché uscisse a fare un po' di moto, e prendesse pure un piccolo gelato all'aperto. Il giovanetto lo consumava al «Caffè del Tergesteo» [...] frequentato da ricchi commercianti, quasi tutti anziani; alcuni venivano, per affari, dalla lontana Turchia, e portavano in testa, come i personaggi delle *Mille e una Notte*, il fez rosso. Nessuno faceva caso ad Ernesto (oh, la fortuna di quell'altro ragazzo!), tranne il cameriere che [...] lo trattava [...] come un adulto e un vero signore. (Solo non si pensava mai di offrirgli, gratuitamente, un secondo «piccolo gelato»). In quel Caffè propizio ai suoi sogni (i mercanti, i fez rossi, i buoni gelati, quali, se Ernesto fosse vivo ed amasse ancora i gelati, non ne ritroverebbe oggi in nessun posto) egli

continuava mentalmente la lettura delle *Mille e una Notte*, che – bene inteso – possedeva in un'edizione molto purgata, nella versione rifacimento del francese Galand [*sic*], voltata poi in italiano per l'editore Salani, che è – come tutti sanno – un editore altrettanto popolare quanto onesto. Il ragazzo entrava così, in quella memorabile estate, in contatto non solo con quella parte dell'Oriente che può essere chiamata «il sogno di un mendicante» e si esprime nelle novelle della principessa Sheherazade (l'altra – quella più vera – la definì Napoleone, quando, sconfitto dagli orientali, disse – e disse, come usava, giusto –: «L'Orientale è un cane»), ma anche con le grazie del Settecento francese. Però di una cosa e dell'altra egli non aveva coscienza; nemmeno della sua rara felicità. L'ebbe – e ben chiara – molti anni dopo; ma allora le cose erano, in lui e intorno a lui, talmente mutate, che il ricordo, che avrebbe dovuto essere consolante, diventava, per il contrasto col presente – la realtà e il sogno – angoscioso³⁰.

Alla luce di quanto fin qui argomentato la lunghezza della citazione si giustifica quasi da sola: nella mappa semantica del romanzo la lettura delle *Mille e una notte* è per il giovane Ernesto la più radicale occasione di rottura col mondo della madre (che non a caso «si impensieriva ed irritava» per tanto fervore), e, nello stesso tempo, la scoperta di un mondo 'altro' fatto di «sogni» e di quella «meraviglia» contemporaneamente suscitagli dalle favole di Sheherazade e dal merlo Pimpo. All'interno dell'immaginario sabiano le figure degli uccelli sono del resto costantemente legate ad un'idea di monellesca leggerezza e gioioso vitalismo indistricabilmente riconducibile, sotto il profilo biografico, all'universo antimaterno del padre e, sotto il profilo culturale, all'influenza nietzschiana; proprio come quello stesso Pimpo ritratto in una delle *Scorciatoie*, volato via come il padre «gaio» e «assassino», e «animato da quella che Nietzsche chiama la Volontà di Potenza»³¹. A tal proposito si potrebbe anche sottolineare l'esplicito accostamento tra il sogno e l'immagine del merlo presente, pochi anni prima dell'*Ernesto*, già nella raccolta *Uccelli* («Esisteva quel mondo al quale in sogno / ritorno ancora; che in sogno mi scuote? / Certo esisteva. E n'erano gran parte / mia madre e un merlo») ³², ma in realtà a questa anagrafe semantica che fa delle *Mille*

³⁰ U. Saba, *Ernesto*, cit., pp. 581-584. La storia ricordata da Saba-Ernesto è quella del fanciullo Agib e di suo padre Bedreddin Hassan.

³¹ U. Saba, *Scorciatoie e raccontini*, cit., p. 56.

³² U. Saba, *Merlo*, da *Uccelli*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 579. Le parole della Prefazione ad *Uccelli* ricordano peraltro singolarmente la «meraviglia» provata da Ernesto «per gli usi e costumi dell'uccello e quella destata in lui dalla lettura delle *Mille e una Notte*»: «E mi misi a sfogliare quei vecchi libri. Rimasi colpito – meglio sarebbe dire affascinato – da

e una notte il luogo fantastico di un ritrovamento paterno finalmente realizzato, possono essere ricondotti, insieme al merlo Pimpo, molti altri tasselli inseriti ad arte dal narratore nel brano in questione. Come il gilè, ad esempio, sospirato dal protagonista in quella stessa «deliziosa estate» e legato all'invidia per un compagno di banco che ne possedeva uno, e che, «più fortunato di lui», alla stregua del padre volato via e «sempre pel mondo pellegrino», «durante le vacanze, faceva coi genitori dei lunghi viaggi, perfino dei viaggi all'estero; e, al ritorno in classe, raccontava meraviglie»³³. O come il costante ricorso ai dolci presente nel romanzo, puntualmente leggibile, come nella favola del figlio del pasticciere, in chiave antimaterna: in occasione dei loro incontri, l'uomo porta spesso ad Ernesto delle paste che il ragazzo divora avidamente, a completamento di un eros proibito vissuto con fanciullesca noncuranza; è sempre l'uomo a proporre ad Ernesto l'uso del «burro de cacao» nei loro rapporti («lo portò un giorno: era avvolto in carta d'argento, così che ad Ernesto ricordò il mandorlato»)³⁴, mentre, nell'episodio successivo, in barba alle minacce della madre che lo diffidava dal continuare ad insinuare che Bernardo fosse suo padre, si legge che il ragazzo «non avrebbe trovato nulla di male ad essere figlio di Bernardo», il quale «un giorno gli aveva perfino prestato qualche soldo, che [...] spese da un nuovo pasticciere, di cui tutti in città dicevano meraviglie»³⁵. È anche vero che in occasione dell'infervoramento di Ernesto per *Le Mille e una notte* è la madre stessa a dargli del denaro perché si distraesse dalla lettura e «prendesse pure un piccolo gelato all'aperto», agendo così in modo antitetico rispetto al suo doppio narrativo nella novella del pasticciere, e a quello poetico presente nella lirica *Il carretto del gelato* de *Il piccolo Berto*³⁶,

quelli che parlavano degli uccelli, della loro vita, dei loro usi e costumi. Mi parve di aver scoperto il paradiso in terra» (ivi, pp. 569-570).

³³ U. Saba, *Ernesto*, cit., p. 580.

³⁴ Ivi, p. 535.

³⁵ Ivi, p. 557.

³⁶ Si legge ne *Il piccolo Berto*: «Una tragedia infantile adorabile / mi si va disegnando. // Ecco il cortile: nel cortile in bianco / dipinto e in rosso un carretto. Bambini / gli fanno ressa d'intorno: montato / uno è sul mozzo della ruota. Io guardo / dalla finestra: l'occhiolino al punto / stesso ha rivolto anche mia madre. "Vedi / – mi dice – se tu fossi oggi restato, / non dico molto (due ore) a studiare, / beata adesso io ti direi: Va', e prenditi / come gli altri uno svago." Io non rispondo; / né pur le dico: Ma è vacanza. Sento / che a capo in giù cado dalla finestra, / giù lungo il muro della casa. E penso, / così precipitando: Oh che dolore / avrà mia madre! Quando sarò giunto / al basso, e morto sarò là trovato! / Quanto per me dovrà piangere! E lieto / non fui per me, ma per lei, come in piedi / rinvenni, a un tratto, alla finestra. / Un buono / tra i buoni? Un figlio generoso verso / la sua

che negano ambedue al ragazzo questa possibilità di evasione. Lo strano invito ad uscire della signora Celestina non è tuttavia che l'estrema difesa nei confronti di un pericolo, senz'altro maggiore, rappresentato appunto dalla passione di Ernesto per la raccolta orientale e per quel «mondo meraviglioso» da essa riprodotto. La novella del pasticciare costituisce in tale contesto l'infrazione suprema del possessivo ordine materno e insieme il radicale superamento di esso attraverso un inaspettato ribaltamento della situazione edipica, per cui la 'colpa' del figlio ricongiunge felicemente i genitori («i genitori del fanciullo, sempre innamorati l'uno dell'altro, si ritrovano per virtù di quei sorbetti e ricongiungono»). La storia delle *Mille e una notte* sana la lacerazione, colma l'assenza paterna, dissolve il rapporto a due con la madre, riproponendo idealmente attraverso un registro fantastico quell'esclamazione del coro greco davanti ad Edipo, già espressamente ripresa in chiave liberatoria dal Saba delle *Scorciatoie*: «Ah, conosciuto non t'avessi io mai!»³⁷.

Qualora il tutto non fosse abbastanza chiaro è il narratore stesso a ribadire apertamente in un paio di circostanze la configurazione antitetica del mondo materno rispetto a quello vagheggiato dal protagonista attraverso *Le Mille e una notte*: la donna continuava infatti a minacciare il ragazzo che, a causa della sua disubbidienza, un giorno la zia li avrebbe entrambi scacciati di casa, ma «Ernesto non credeva più, da molti anni, a quella favola punitiva (così diversa da quella che lesse nelle *Mille e una Notte*)» e di cui «da fanciullo, [...] aveva sofferto, e molto...»³⁸; così come, dopo il licenziamento, aveva sofferto per l'infausta ricomposizione dei rapporti col signor Wilder procurata sempre dalla madre («Ernesto si era buttato a pancia in giù sul letto di ottone, come in quella irripetibile estate nella quale leggeva, su quel letto e in quella posizione del corpo, *Le Mille e una Notte*. Ma non era, come allora, felice: era disperato»)³⁹.

La sofferenza e la disperazione contrapposte dunque ai sogni a buon mercato offerti da Antoine Galland: sogni «di un mendicante», forse, ma pur sempre sogni, capaci di affascinare un personaggio 'orientale' come Ernesto (che, non a caso, da grande avrebbe voluto diventare capoufficio in una grande ditta di commercio in generi coloniali), appassionato ammiratore di Sheherazade, ma singolarmente vicino anche a quel-

colpevole madre? O tra i piccoli / mostri, un mostro crudele? La vendetta / in sé trovare, così atroce ed abile! // Una tragedia infantile adorabile / mi si va disegnando.» (*Il carrello del gelato*, in U. Saba, *Tutte le poesie*, cit., p. 418).

³⁷ U. Saba, *Primissime scorciatoie*, in *Tutte le prose*, cit., p. 881.

³⁸ U. Saba, *Ernesto*, cit., p. 593.

³⁹ Ivi, p. 604.

l'altro aspetto dell'Oriente, quello 'canino' («L'Orientale è un cane»), ermeticamente evocato nel testo attraverso le parole di Napoleone.

Il cane, l'angelo e il canarino

All'interno del quarto episodio si legge espressamente, in un inciso tra parentesi del narratore, che «Ernesto era cane, non gatto». La precisazione si riferisce in quel contesto alla gelosia provata dal ragazzo nei confronti di un nuovo praticante dal quale si sente defraudato della considerazione del signor Wilder, ma, per quell'intertestualità interna così frequente nell'opera sabiana, sembra richiamare direttamente una 'scorciatoia' degli anni trenta, dedicata ad un cane (*ante litteram*) assai simile al giovane protagonista del romanzetto postumo:

CANE Vorrebbe sfogare i suoi istinti (appena coperti) e, al tempo stesso, conservarsi l'amore del padrone. Ma l'una cosa e l'altra non può. Trema. Ha senso di colpa. Guarda i suoi occhi; so che li guardi volentieri, che li capisci, che ti sono anche *troppo* fraterni...⁴⁰

Gli «occhi color nocciola» di Ernesto vengono del resto raffigurati sin dalla prima descrizione del personaggio «come quelli di certi cani barboni»⁴¹, e nel fondamentale incontro con Ilio dal maestro di violino, sul quale si interrompe il quinto ed ultimo episodio, i due ragazzi vengono entrambi significativamente paragonati a «due giovani cani; solo che, invece di menare la coda, si sorridevano»⁴². Nella rete semantica che nell'*Ernesto* si snoda intorno all'Oriente delle *Mille e una notte*, l'affermazione attribuita a Napoleone trova dunque un legame esplicativo con l'essere cane di Ernesto, con il suo vivere da cane, secondo un istinto fanciullesco e tutto paterno già esemplificato nella 'scorciatoia' prima citata, e non a caso ribadito dall'autore a Lina in una lettera coeva alla composizione del romanzo: «Certo [Ernesto] è assai caro e vive un po' come Baruch, un po' come un angelo: tenero, pietoso, assetato dei "beni della vita"».⁴³ Ba-

⁴⁰ U. Saba, *Prmissime scorciatoie*, cit., p. 877.

⁴¹ U. Saba, *Ernesto*, cit., p. 516.

⁴² Ivi, p. 622. L'intero *Canzoniere* del resto, chiuso dalle *Sei poesie della vecchiaia*, è suggellato dal verso «fui sempre un povero cane randagio» della lirica *Ultima* (in U. Saba, *Tutte le poesie*, cit., p. 638).

⁴³ U. Saba, lettera a Lina del 22 giugno 1953, in Id., *La spada d'amore*, cit., p. 258. Il concetto viene ribadito anche in una successiva lettera a Nora Baldi del 28 agosto 1953: «Ernesto tanto più è bello quanto più si avvicina ad uno dei suoi modelli: a quello cioè dal

ruch era il cane di Linuccia (dal nome biblico peraltro assai impegnativo, cui nel Vecchio Testamento sono curiosamente collegati proprio i temi della confessione della colpa e della richiesta del perdono), il quale, nelle testimonianze degli amici di Saba, aveva prestato ad Ernesto il suo caldo sguardo marrone⁴⁴, «tenero» e «pietoso», che il ragazzo coniugava con una natura monellescamente angelica. Quasi evocando quella «castità» del romanzo («che la gente non capisce»)⁴⁵ rivendicata dall'autore, nel corso del loro primo rapporto l'uomo chiama Ernesto appunto «angiollo», introducendo così nel testo un'immagine assai cara all'iconografia leggera e paterna del *Canzoniere* e, soprattutto, a quella del *Piccolo Berto*, dove l'angelo custode è «un caro ricordo» mentre con i suoi «azzurri calzoncini» volteggia per la stanza deponendo una candida piuma per poi involarsi dalla finestra («e poi non sei più ritornato»)⁴⁶. Con un procedimento narcisistico di reduplicazione dell'immagine del protagonista, anche Ilio ha un aspetto angelico («Portava ancora [...] i calzoni corti; e i capelli biondi gli scendevano [...] fino quasi alle spalle»: «sorrideva agli angeli»)⁴⁷, e, come già abbiamo visto, una natura 'canina', ribadita da un nome molto somigliante a quello di un altro cane di Linuccia, lo scotch-terrier di una lirica delle *Varie* («Avevi un cane, Ilo di nome, bello»). Ma Ilio, il «meraviglioso fanciullo», il «fanciullo-dio» incontrato da Ernesto al concerto del violinista Ondricek, era anche «altra cosa»:

[Ernesto] Non s'accorse che l'aveva già conosciuto, ed invidiato forte, quattro anni prima, disteso sul letto di ottone, in un'altra più felice, meno movimentata estate... Quello strano, quel meraviglioso fanciullo era – comunque si chiamasse allora e a Trieste – il figlio del pasticcere di Bagdad (o di Bassora), quello che aggradiva, sì, l'offerta di uno, anche due, sorbetti; ma rifiutando le carezze dell'offerente, gli intimava, allontanandolo col gesto: «Restate tranquillo al vostro posto. Accontentatevi di guardarmi e di servirmi»⁴⁸.

Il mondo delle *Mille e una notte* si salda così ancora una volta alla tessitura semantica dell'*Ernesto* di Saba, il quale, proprio in quei primi

quale ho preso il colore dei suoi occhi: il cane Baruch» (in U. Saba, *Lettere a un'amica*, Torino, Einaudi, 1966).

⁴⁴ Cfr. S. Miniussi, *Tredici lettere di Umberto Saba*, in appendice a U. Saba, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 1975, p. 153.

⁴⁵ U. Saba, lettera a Lina del 22 giugno 1953, in *La spada d'amore*, cit., 257.

⁴⁶ U. Saba, *Pregghiera all'angelo custode*, da *Il piccolo Berto*, cit., p. 415.

⁴⁷ U. Saba, *Ernesto*, cit., p. 617.

⁴⁸ Ivi, p. 621.

anni '50, si dedicava alla stesura di *Quasi un racconto*, la raccolta poetica all'interno della quale la voglia di raccontare si coniuga con la paterna presenza dei volatili, già protagonisti assoluti di *Uccelli*: se messo in rapporto con la suggestione esercitata nel romanzo dalle novelle di Sheherazade, assume un particolare significato intertestuale il fatto che la prima lirica, che in *Quasi un racconto* segue il blocco 'narrativo' portante delle *Dieci poesie per un canarino*, parli proprio di un raccontare come sfida al destino, e si intitoli, certo non a caso, *Un Orientale*:

Il racconto – una sfida al mio destino,
che incombe grave e minaccioso (è quello
di tutto il mondo) – un Orientale (ed io
lo sono, almeno in parte; e il falso oblio
dei mali è all'oppio che lo chiesi) in tempi
o migliori o diversi, egli l'avrebbe
per te favoleggiato un po' altrimenti.
STORIA sarebbe il suo nome DI UN VECCHIO
POETA E DI UN GIOVANE CANARINO⁴⁹.

Per la strutturazione stessa del titolo, la *Storia di un vecchio poeta e di un giovane canarino* sembra voler richiamare espressamente le favole delle *Mille e una notte* (*Storia di Nurredin e della bella persiana*, *Storia di Aladino o della lampada meravigliosa*, *Storia di Alì Babà e di quaranta ladri sterminati da un schiava*, ecc.), e, nello stesso tempo, la costellazione sotto la quale nasce l'*Ernesto* (quella che in un cerchio meraviglioso ricollega la vecchiaia alla giovinezza, il principio alla fine e il racconto alla salvezza), tanto da poter essere inserito, quasi falso d'autore, tra i tanti possibili titoli pensati da Saba per il romanzo, nel corso della sofferta e faticosa genesi di un'opera cresciuta giorno dopo giorno ed episodio dopo episodio.

“Un mese”... “Un anno”

L'epistolario di quella laboriosa estate del 1953 offre una testimonianza quasi diaristica della tormentata composizione, sempre sul punto di interrompersi, dell'*Ernesto*; con un procedimento più novellistico che romanzesco, i singoli capitoletti che compongono i vari episodi nascono indipendentemente l'uno dall'altro, e alla fine di ognuno l'autore affron-

⁴⁹ U. Saba, *Un Orientale*, da *Quasi un racconto*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 601.

ta la scrittura del successivo sempre come un nuovo inizio⁵⁰. La storia del fanciullo Ernesto avrebbe potuto tranquillamente concludersi sulla misura del «breve racconto» dopo il primo episodio, magari conservando lo stesso titolo di *Intimità* allora pensato per l'intero romanzo⁵¹; o «fermarsi anche al terzo episodio»⁵², ribadendo quell'autonomia compositiva dei singoli blocchi che comunque non escludeva mai l'idea della continuazione: «Nel primo caso – scrive Saba a Linuccia – lo intitolerei *Un mese*, nel secondo *Un anno*»⁵³. Proprio come la serie delle novelle raccontate notte dopo notte da Sheherazade al sultano, il testo sabiano cresce progressivamente per accumulazione («Sapessi episodi che mi vengono a mente...»)⁵⁴, configurandosi in modo esplicito, sempre in analogia con le *Mille e una notte*, quale fatale scommessa narrativa con la morte: «Non so dirti cosa sia – ammette lo scrittore all'amico Quarantotti Gambini -: posso dirti che è come una gara fra me e la sventura, fra me e la morte»⁵⁵. La dichiarazione è significativamente posteriore alla composizione del capitoletto sul figlio del pasticciere (che segna la diretta irruzione nel romanzo della raccolta orientale), così come lo è anche una precedente lettera a Linuccia, in cui lo stesso concetto della sfida alla morte viene questa volta riferito ad Ernesto, con un curioso scambio di ruolo tra l'autore e il suo personaggio:

Anche se riuscissi (e non dipende da me) a vincere la gara fra Ernesto e la sventura [...], fra Ernesto e la morte, mi occorrerebbero, dopo terminato il libro, altri sei mesi di pace e di tranquillità assolute, per unificarlo, limarlo, ecc.; farne insomma una cosa come *I Promessi Sposi* del conte Alessandro Manzoni. Sai che mi era venuta un momento perfino l'idea di chiamare il libro, invece che *Ernesto*, *I promessi sposi*, mettendo, in questo caso, l'accento sugli amori fra Ilio e quella donna di cui non so ancora il nome (quello vero – insostituibile – non posso usarlo). Ma... sarebbe sembrata un'irri-

⁵⁰ Per una ricostruzione epistolare della genesi del romanzo cfr. M.A. Grignani, *Storia di «Ernesto»*, in U. Saba, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 131-145; sempre attraverso le lettere, una breve storia del progetto narrativo dell'autore per la prosecuzione dell'*Ernesto* viene anche tratteggiata in E. Favretti, *Lingua, dialetto e altro nell'«Ernesto»*, in Idem, *La prosa di Umberto Saba*, Roma, Bonacci, 1982, pp. 79 e sgg.

⁵¹ Cfr. la lettera a Lina del 30 maggio 1953, in U. Saba, *La spada d'amore*, cit., p. 250.

⁵² Cfr. la lettera a Lina del 22 giugno 1953, ivi, p. 257.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Cfr. la lettera a Linuccia del 25 luglio 1953, in S. Miniussi, *Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 147.

⁵⁵ U. Saba, lettera del 20 agosto 1953, in Id.-P. Quarantotti Gambini, *La spada d'amore*, cit., p. 134.

verenza. Bene inteso quell'idea m'era venuta per scherzo. Ernesto deve restare un «libretto» se no quel mascalzone mi ammazza il *Canzoniere*⁵⁶.

Questo tipo di evoluzione narrativa era già prefigurato dal poeta nella lettera in cui annunciava alla figlia di avere finito il secondo capitolo del quarto episodio, ovvero quello sulle lettura delle *Mille e una notte*:

L'identificazione di Ernesto ad Ilio gioca molto nel comune amore per una ragazza, della quale purtroppo non posso dire il nome, un nome (e cognome) che illuminerebbe tutto. Conserva la presente; se non arrivo a finire il libro che ne rimanga almeno una vaga traccia. Ernesto ama quella ragazza; ma un poco come Petrarca amava Madonna Laura: sente che non sarebbe mai stata sua moglie (infatti sposa Ilio); e che sua moglie sarebbe stata un'altra alla quale vorrei vagamente, verso la fine, accennare... Nel secondo capitolo del quarto episodio, c'è come un presentimento di Ilio (del modo che ebbe poi Ernesto di amare – per identificazione – Ilio): lo leggerai a proposito di un ragazzo che beve un gelato nelle *Mille e una Notte*⁵⁷.

Il lettore delle *Scorciatoie* sa bene quale fosse l'interpretazione che Saba dava della Laura petrarchesca («nelle profondità inaccessibili [...] dell'anima del poeta, era sua madre; era *la donna che non si può avere*»)⁵⁸, e l'accento, assai significativo proprio perché gratuito, alla musa di quell'altro *Canzoniere* getta una chiara luce sulle ragioni dell'impronunciabilità autocensurante del nome femminile «insostituibile» e «che illuminerebbe tutto».

Il progetto narrativo per la continuazione del romanzo andava dunque inequivocabilmente verso una ricostituzione della prigione edipica dissolta dalla favola del figlio del pasticcere e in cui le figure parentali sarebbero state sostituite da Ilio e da Eugenia (questo alla fine il nome pensato per il personaggio femminile); secondo il più classico copione edipico, forse novecentescamente contaminato da suggestioni sveviane, Ilio viene per di più incolpevolmente fatto morire dall'autore in un'ulteriore precisazione epistolare dell'intreccio fatta a Nora Baldi in data 24 agosto, dalla quale traspare senza troppi veli l'ipocrita rammarico (di Saba e di Ernesto, ormai solo fittiziamente distinti) per la prematura scomparsa dello sfortunato giovane. Come chiaramente desumibile dal-

⁵⁶ U. Saba, lettera a Linuccia del 12 agosto 1953, in S. Miniussi, *Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 151.

⁵⁷ U. Saba, lettera a Linuccia del 25 luglio 1953, ivi, p. 148.

⁵⁸ U. Saba, *Scorciatoie e raccontini*, cit., p. 12.

la lettera a Linuccia prima citata, l'amore identificativo di Ernesto per Ilio viene ad assumere in tale fase compositiva la duplice e contraddittoria funzione di liberazione dallo schema edipico (Ilio è il figlio del pasticcere delle *Mille e una notte*), e, insieme, di riproposizione di esso (Ernesto ed Ilio amano la stessa donna che alla fine diverrà moglie di quest'ultimo), determinando un'*impasse* creativa legata appunto alla apparizione nel romanzo del «meraviglioso fanciullo»:

(Non mi sento di incominciare l'ultimo capitolo del Quarto episodio: concerto di Ondricek, ecc. cose di una difficoltà estrema, tanto più dovendo Ernesto restare un ragazzo). Avrei bisogno di essere consolato, confortato, amato in Ernesto, SERVITO, invece...⁵⁹

L'autore soffre di non potere essere «amato» e «SERVITO» come il fantastico fanciullo delle *Mille e una notte*, e tuttavia, tra molti indugi e ripensamenti, in quella metà d'agosto triestino del 1953, scrive la sequenza del concerto, concepita ancora come conclusione del quarto episodio, e due capitoletti del quinto. Ma è insoddisfatto, pensa a dei rimaneggiamenti, comunica il suo smarrimento a dover parlare di Ilio ad una preoccupata Linuccia, che teme per il padre una crisi di nervi peggiore delle altre.⁶⁰ La gara del «vecchio stanco» e del «ragazzo ardito» contro la morte è diventata nuovamente una gara con i fantasmi di sempre, e a Nora Baldi che ricordava in quei giorni all'amico poeta che Ernesto era un ragazzo forte, più forte di lui, egli rispondeva consapevolmente: «è vero; ma Ilio ed Eugenia – forse perché sono morti e morti da molti anni – sono più forti di Ernesto»⁶¹.

Il racconto interrotto

L'interruzione del lavoro potrebbe allora verosimilmente essere un logico effetto dell'*impasse*, forse anche aggravata dall'incombente sovrapposizione cronologica della storia di Ernesto con quanto di autobiografico già affidato alle *Poesie dell'adolescenza e giovanili*⁶² che aprono

⁵⁹ U. Saba, lettera a Linuccia del 12 agosto 1953, in S. Miniussi, *Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 151.

⁶⁰ Cfr. M.A. Grignani, *Storia di «Ernesto»*, cit., p. 141.

⁶¹ U. Saba, lettera del 7 settembre 1953, in *Lettere a un'amica*, cit., p. 64.

⁶² Significativa a tal proposito la circostanza che proprio in quello stesso 1953 Saba stenda una *Prefazione* per le *Poesie dell'adolescenza*, ora in U. Saba, *Tutte le prose*, cit., pp. 1147-1151.

il *Canzoniere*. Un effetto doloroso ma inevitabile, dunque, almeno stando alle numerose lamentazioni epistolari dell'autore in merito ad una sua sofferta impossibilità (fisica, creativa, ambientale, psicologica) a condurre a termine il romanzo.

Ma di Saba, si sa, non bisogna mai fidarsi fino in fondo. E se questa troppo ostentata incapacità fosse invece il precauzionale travestimento di una possibile ed inattesa soluzione, lì pronta, a portata di mano? A suggerirgliela potrebbe essere stata ancora Sheherazade. Lei, la principessa, la sua gara contro la sventura e la morte l'aveva vinta raccontando per mille e una notte: ogni notte, terminata una storia ne cominciava un'altra, che al sopraggiungere dell'alba lasciava interrotta... per salvarsi la vita. In perfetta analogia col procedimento narrativo della raccolta orientale, l'ultimo intervento documentabile di Saba, prima della sospensione 'ufficiale' e definitiva del lavoro⁶³, consiste appunto in una singolare riorganizzazione della parte finale, tempestivamente comunicata a Nora Baldi con i toni di chi, dopo tante incertezze, ha trovato la quadratura del cerchio:

Ho fatto così: ho «isolati» i primi quattro episodi (l'ultimo termina – se ti ricordi – con la confessione alla madre): dopo i quali ho scritto una «Quasi una conclusione» che ti accludo. Dopo vengono (nel dattiloscritto) i tre primi capitoletti del Quinto episodio (concerto, donna dai capelli a piramide e incontro sulle scale)⁶⁴.

Il concerto di Ondricek, in cui Ilio fa la sua prima apparizione, originariamente composto come ultimo atto del quarto episodio, viene dunque spostato ad inizio del quinto, creando una netta frattura (quasi si trattasse di due storie distinte) tra ciò che precede e ciò che segue la conoscenza del «fanciullo-dio». Tra il prima e il dopo viene per di più inserita *Quasi una conclusione*, come a voler sancire inequivocabilmente la

⁶³ Cfr. la lettera a Quarantotti Gambini dell'8 settembre 1953 in cui Saba annuncia: «Per ora ho sospeso *Ernesto*: del quale ho scritto solo i primi quattro episodi [Il romanzo avrebbe dovuto averne da 7 a 9 (N.d.A.)] e tre capitoletti del quinto» (in U. Saba-P. Quarantotti Gambini, *Il vecchio e il giovane*, cit., p. 145).

⁶⁴ U. Saba, lettera dell'1 settembre 1953, in *Lettere a un'amica*, cit., p. 60. La riorganizzazione del testo determina anche degli aggiustamenti sostanziali nelle parti già scritte, anche se, significativamente, non in vista di una prosecuzione del lavoro: «ho ritoccato (virtualmente rifatto) il concerto di Ondricek e l'incontro sulle scale. Ma, per ora almeno, non mi sento di continuare: i motivi li sai. Ero già imbarazzato dall'avvicinarsi di Ilio, figurati poi da quello di Eugenia...» (*ibidem*).

fine del mondo della madre, avvenuta con la confessione (e simboleggiata dalla concessione dei soldi al ragazzo per andare al concerto di Ondricek), e insieme l'inizio di un nuovo ordine, nato sotto una diversa costellazione e rappresentato appunto dal giovane Ilio, la cui unica anticipazione in tutta la prima parte del racconto resta a questo punto proprio la favola del figlio del pasticcere («Nel secondo capitolo del quarto episodio, c'è come un presentimento di Ilio...»).

Una storia si conclude, con il vistoso 'isolamento' dei primi quattro episodi, prefigurando forse la liberazione dalla prigione edipica; ne comincia un'altra, che rimane tuttavia interrotta, evitando però, attraverso l'incompiutezza, la ricostituzione di quella prigione, e salvando così il protagonista nella fantastica e non più alterabile dimensione del meraviglioso.

Tutto il 'nuovo' racconto costituito dal quinto episodio è del resto deliberatamente modulato sul registro della meraviglia, già a partire dalla sequenza del concerto, della quale Saba continuava anzi a lamentare l'eccessiva 'pesantezza':

Ilio deve essere descritto solo, o quasi solo, come Ernesto lo vede quella sera, senza tutte quelle parentesi per determinare il contrasto fra le illusioni di Ernesto e la realtà di Ilio. La figura di Ilio deve apparire dopo e non prima⁶⁵.

Ilio deve incarnare appieno l'illusione, il sogno di Ernesto non di 'essere come' ma proprio di 'essere' quel meraviglioso ragazzo (e che tuttavia, «non potendo *essere*, si sarebbe accontentato di *avere*»)⁶⁶, riattingendo tramite questa identificazione il fanciullesco universo paterno perduto e fantasticamente ritrovato prima attraverso la favola delle *Mille e una notte* e ora attraverso il nuovo amico. Come il padre volato via del terzo sonetto di *Autobiografia*, al concerto di Ondricek anche «la dolce e tormentosa visione si era come volatilizzata»; ma il «mondo meraviglioso» è più benevolo di quello reale, e, in analogia con la storia del figlio del pasticcere, Ilio è sì «il fanciullo scoperto e perduto da Ernesto al concerto di Ondricek», ma «perduto e ritrovato il giorno dopo»⁶⁷.

⁶⁵ U. Saba, lettera a Nora Baldi del 28 agosto 1953, ivi, p. 57.

⁶⁶ U. Saba, *Ernesto*, cit., p. 620. Lo stesso concetto è presente anche in una lettera a Linuccia del 25 luglio 1953: «Ilio [...] non era il ragazzo che Ernesto avrebbe voluto AVERE, ma il ragazzo che avrebbe voluto ESSERE» (in S. Miniussi, *Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 148).

⁶⁷ U. Saba, *Ernesto*, cit., p. 622.

La costellazione antimaterna di quest'ultima parte del romanzo imprime tra le righe la sua impronta anche al secondo dei tre capitoletti che la compongono, quello dell'incontro con la donna dai capelli a piramide, tanto criptico quanto caro a Saba, che non a caso pensava di aprire con esso l'intero episodio: durante una passeggiata serale per andare a prendere un bagno di mare, Ernesto ed Ilio incontrano una strana donna con i capelli «pettinati all'insù (a piramide)», che Ernesto, «che in quei giorni leggeva, per la prima volta, Virgilio, e n'era incantato», paragona a voce alta, provocandone una risentita reazione, alla guerra di Troia. In modo sicuramente inaspettato il senso di questa apparizione è ancora geneticamente e semanticamente riconducibile all'aura meravigliosa sprigionata dalle *Mille e una notte*: la composizione della singolare sequenza avviene infatti in contemporanea con quella della lettura da parte di Ernesto della raccolta orientale⁶⁸, come se essa scaturisse da quest'ultima per naturale emanazione e in netto anticipo rispetto alla propria collocazione nell'intreccio; l'ideale legame tra i due brani, di continuo affiorante nella lettera a Linuccia in cui l'autore annuncia la genesi di entrambi, viene inoltre significativamente riproposto nell'ordinamento finale del quinto episodio, dove l'incontro con la donna segue consequenzialmente la rievocazione del figlio del pasticcere e la sua identificazione con Ilio su cui si chiude la scena del concerto. Come la favola delle *Mille e una notte* rappresentava il rovesciamento del mondo della madre, pure questa donna dai capelli a piramide incarna un archetipo femminile a lei del tutto antitetico («Saliva, incontro a loro, una giovane donna, alta di statura e dal portamento superbo. [...] Non era "bella": era "altra cosa"»)⁶⁹, e del resto leggendo il breve episodio sotto questa luce i segnali antimaterni si moltiplicano imprevedibilmente: il fascino della guerra di Troia deriva anch'esso da un libro di lettura, analogamente a quello 'sovversivo' dell'oriente meraviglioso; la conclusione mai scritta del quinto episodio avrebbe messo in relazione «l'incendio di Troia, cioè di un magazzino di legname»⁷⁰, con il liberatorio accoglimen-

⁶⁸ Cfr. la lettera a Linuccia del 25 luglio 1953, in S. Miniussi, *Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., pp. 147-149.

⁶⁹ U. Saba, *Ernesto*, cit., pp. 621-622. Del tutto opposta la descrizione della madre presente nel secondo episodio: «una donna piuttosto corpulenta e curva su se stessa, più per qualche infermità o per i dolori sofferti che per l'età: tanto che sarebbe stato difficile riconoscere in lei a prima vista la madre di Ernesto, che era un ragazzo slanciato: pensare che una forma avesse generata l'altra» (ivi, p. 540).

⁷⁰ U. Saba, lettera del 24 agosto 1953 a Nora Baldi, in *La spada d'amore*, cit., p. 53. Questo il contesto allargato della citazione, in cui il concerto di Ondricek risulta ancora

to da parte di Ernesto di un 'invito alle onde' dolorosamente precluso al giovane protagonista delle materne *Poesie dell'adolescenza e giovanili*⁷¹; e quella stessa riviera di Sant'Andrea, lungo la quale ora Ernesto passeggia con Ilio per raggiungere il mare, non può non rievocare contrastivamente l'identica passeggiata che Odone, diretto antenato di Ernesto, compiva in compagnia però della madre, nel giovanile racconto *La gallina*. Alla figura materna si è ora sostituita quella leggera e meravigliosa di Ilio, che la sospensione del romanzo lega per sempre ad Ernesto, come in un salvifico fermo-immagine su quello che è «forse [...] il momento più bello del racconto; sebbene sia *assai* difficile capire perché e quanto sia bello»⁷²:

Due ragazzi che, sulle scale del loro maestro di violino, s'intrattengono a parlare dei loro studi, e si stringono, congedandosi, la mano, sarebbe parso, a chiunque l'avesse osservato, un fatto banale della vita d'ogni ora. Invece – per la particolare costellazione sotto cui nacque, e per le sue conseguenze remote – era (ogni altra considerazione a parte) un avvenimento raro, quale può prodursi, sì e no, una volta sola in un secolo e in un solo paese⁷³.

Ancora Ernesto

Antefatto del *Canzoniere* nella 'fabula' artistico-biografica di Umberto Saba, nel reale 'intreccio' della sua produzione letteraria *Ernesto* è soprattutto l'epilogo postumo, speranzoso testamento spirituale di un

collocato a conclusione del quarto episodio: «Ieri ho lavorato tutto il giorno a scrivere le 3 pagine e mezzo che ti accludo. Sono l'inizio del QUINTO EPISODIO (vengono cioè subito dopo il concerto di Ondricek, del quale non sono ancora contento). Devi anche aver presente che, fra il primo e il secondo capitoletto, passa un anno di tempo; che devo raccontare appunto nel secondo; una delle parti più difficili del romanzo. Poi riprende il bagno notturno a Sant'Andrea e (qui si spiega l'apparizione della donna dai capelli a piramide)... l'incendio di Troia, cioè di un magazzino di legname, con cui si chiude il quinto episodio» (*ibidem*).

⁷¹ Nella prima sezione del *Canzoniere* è il fanciullo Glauco ad esortare espressamente Umberto: «Perché non vieni con me sulla sponda // del mare, che in sue azzurre onde c'invita? / Qual è il pensiero che non dici, ascoso, / e che da noi, così a un tratto, t'invola? // Tu non sai come sia dolce la vita / agli amici che fuggi, e come vola / a me il mio tempo, allegro e immaginoso» (U. Saba, *Glauco*, da *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 25).

⁷² U. Saba, lettera dell'1 settembre 1953 a Nello Stock, in S. Miniussi, *Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 155.

⁷³ U. Saba, *Ernesto*, cit., p. 626.

«vecchio poeta» senza più speranze: forse solo a lui è concessa l'illusione del «mondo meraviglioso», e nell'imminenza della fine vuole viverla fino in fondo, protraendo il più possibile il suo liberatorio sogno sulle orme del padre. Ernesto esce allora fuori dal romanzo, come continuando a vivere di vita propria, e, dopo l'interruzione del lavoro da parte di Saba, 'decide' di scrivere ad insaputa di lui una lettera al Professor Tullio Mogno, critico e corrispondente epistolare dell'autore⁷⁴. È il sogno che continua, sospeso a mezz'aria tra realtà e finzione letteraria: Ernesto parla dubbiosamente del suo futuro di poeta, delle sue idee politiche («non ho nessuno per guidarmi. Ho solo il signor Saba; ma è molto vecchio e, almeno con me, non parla volentieri di politica»)⁷⁵, del romanzo che il signor Saba sta scrivendo su di lui, e soprattutto di Ilio, qui contrapposto alla figura materna in modo molto più esplicito che non nel quinto episodio:

ho raccontato a mia madre [...] che ho trovato un amico. Mia madre mi rispose che avrei fatto meglio a trovare un impiego; io, come ben può pensare, sono rimasto molto male. Mia madre mi vuol bene, ma non mi capisce; anche per questo mi è molto piaciuto quel brano del Suo scritto dove parla dell'adolescente che nessuno cura e si rifugia nel mondo segreto dei sogni. Pareva proprio il mio ritratto⁷⁶.

La lettera prosegue appunto con la descrizione di un sogno di Ernesto, in cui lui e Ilio («cosa [...] meravigliosamente facile») volavano insieme leggeri nella sua stanzetta. Lo stato di felice ebbrezza continua anche dopo il risveglio spingendo Ernesto a fare capriole e salti sul letto:

Mia madre era indignata; diceva che davo uno spettacolo, per la mia età, indecoroso; e mi minacciò, se non tornavo subito sotto le coperte, di andare a prendere... il battipanni. [...] Più tardi è venuto a trovarmi il signor Saba; ed ho raccontato anche a lui il mio bel sogno, di cui si è affrettato a prender nota per metterlo poi in quel suo libro. Mi ha detto anche che volare in sogno ha un significato preciso (non volle però dirmi quale)⁷⁷.

Questo Eros gioioso, leggero e vagante, vissuto in sogno e in barba alla madre, richiama idealmente, accanto ad Ernesto e Ilio, l'angelo cu-

⁷⁴ La lettera fittizia di Ernesto a Tullio Mogno è ora pubblicata anche in *Tutte le prose*, cit., pp. 1052-1058.

⁷⁵ Ivi, p. 1054.

⁷⁶ Ivi, p. 1056.

⁷⁷ Ivi, p. 1057.

stode del piccolo Berto e il padre-bambino volato via, l'impertinente Cottalo arrampicatosi sul tetto della casa, mentre sua madre lo minaccia di sotto⁷⁸, e tutte le figure liete e un po' crudeli del *Canzoniere*, appartenenti a quell'universo minore, paterno e nietzschiano, che trova ora la sua rivincita: «È una cosa incredibile – scriveva Saba appena un mese prima a Quarantotti Gambini a proposito del romanzo –: una rivoluzione (non politica) che viene, come piaceva a Nietzsche, su ali di colomba»⁷⁹.

La lettera di Saba-Ernesto a Mogno è del 22 settembre, ovviamente del 1953, ma per una sorta di corto circuito temporale l'anno indicato nella data è il 1899. Il signor Saba, che a quell'epoca avrebbe dovuto avere sedici anni, esattamente come Ernesto, è invece «molto vecchio» e ha già vissuto la sua vita; Ernesto, quella stessa vita, deve ancora viverla ripercorrendo da solo il giro mirabile dell'eterno ritorno (perché il signor Saba «pensa che i giovani devono fare a loro spese l'esperienza della vita»)⁸⁰. Nel varco salvifico aperto dall'interruzione del romanzo il disincanto e l'illusione, il prima e il dopo, la realtà e la finzione possono così meravigliosamente intrecciarsi e coesistere in una sospensione del tempo che i versi di un *Raccontino di Mediterranee* (ancora un altro racconto!) sembrano involontariamente fatti apposta per illustrare:

La casa è devastata,
la casa è rovinata.
Mille e una notte non l'abita più.
[...]
La casa è devastata,
la casa è rovinata.
Ma i due ragazzi sono vivi ancora...⁸¹

⁷⁸ Cottalo è il personaggio, ispirato da un mimo di Eroda, protagonista di un'omonima lirica inclusa nella prima edizione del *Canzoniere* all'interno de *La serena disperazione* (ora in *Canzoniere apocrifo*, in U. Saba, *Tutte le poesie*, cit., pp. 826-827).

⁷⁹ U. Saba, lettera del 20 agosto 1953, in Id.-P. Quarantotti Gambini, *Il vecchio e il giovane*, cit., p. 134.

⁸⁰ U. Saba, lettera di Ernesto a Tullio Mogno, cit., p. 1058.

⁸¹ U. Saba, *Raccontino*, da *Mediterranee*, in *Tutte le poesie*, cit., pp. 544-545.

Margherita Francalanza

Il Tempo che si ammala:
sperimentalismo visionario ed equivoco del grottesco
nella drammaturgia di Enrico Cavacchioli

Ripercorrere la ricca e tormentata esperienza drammaturgica di Enrico Cavacchioli permette una più completa ricognizione del complesso panorama teatrale italiano ed insieme rende giustizia ad un grande e sfortunato autore¹.

Cavacchioli è stato per troppo tempo relegato al ruolo di "minore", posto in seconda fila rispetto a Pirandello e Rosso di San Secondo, ancor meno studiato di Chiarelli o Antonelli, e questa riserva mentale aprioristica e mai del tutto motivata è dimostrata dalla poca e saltuaria attenzione della critica nei confronti dello scrittore².

Le opere di Cavacchioli sono solo in parte pubblicate in volume, quasi tutta la sua produzione è dispersa in riviste di difficile reperimen-

¹ Enrico Cavacchioli nasce a Pozzallo il 15 marzo 1885, dal 1905 in poi vive ed opera a Milano. Qui entra in contatto con Martinetti ed il gruppo futurista, firma nell'11 il *Manifesto dei drammaturghi futuristi* per poi allontanarsene: primo esempio del modo in cui Cavacchioli attraversa le varie esperienze culturali senza lasciarsi coinvolgere completamente da nessuna. Direttore di note riviste quali il «Mondo» (tra il '15 e il '18), «Il secolo illustrato» (sino al '26), «Novella», «La Piccola» e il «Secolo XX» (sino al '30). Questi sono anni densi di amicizie e contatti culturali con personalità di rilievo del melodramma Leoncavallo, Illica, La Rotella Camussi e Bucci di cui resta una corposa corrispondenza epistolare. Dal '34 al '44 dirige «L'illustrazione Italiana». Sino al '54, anno della sua morte, l'attività giornalistica di Cavacchioli continua con il «Sabato del Lombardo» e «La Gazzetta di Parma». Parallelamente Cavacchioli ha pubblicato volumi di poesia, di narrativa e molti drammi in riviste specializzate. Per le opere poetiche: *L'Incubo velato*, Milano, ed. «Poesia», 1906; *Le Ranocchie Turchine*, Milano, ed. «Poesia», 1909; *Cavalcando il Sole*, Milano, ed. «Poesia», 1914. Per le opere in prosa: *Vamp*, Milano, ed. Ceschina, 1913; *Serenata celeste*, Milano, ed. Ceschina, 1932; ed i racconti: *L'albero*, «Novella», Milano, novembre 1932; *Chitarra*, «Le Grandi Firme», settembre 1931; *Il Gelsomino*, «Le Grandi Firme», novembre 1934. Per quanto riguarda le opere teatrali rimandiamo alla nota 3.

² Il mondo della critica si è interessato a Cavacchioli in modo discontinuo mostrando spesso poca e ingiustificata attenzione. Per una ricognizione della «Questione critica», si veda *Enrico Cavacchioli. Atti del Convegno Nazionale*, Ragusa, ed. Gamma, 1987.

to³ ed inoltre due commedie sono ancora inedite: *Gli occhi d'allora* e *La Notte degli Angeli*⁴. Queste rappresentano gli "ultimi fuochi" del lungo itinerario drammaturgico di Cavacchioli prima dell'ostinato ritiro dello scrittore dalla scena teatrale italiana, ormai gravemente malato, dimenticato o contestato per la sua ventennale compromissione col fascismo⁵.

³ L'elenco delle opere teatrali di Cavacchioli comprende anche la produzione inedita: *Pia de' Tolomei*, poema lirico, 1903, inedito; *L'altro (I Ribelli)*, dramma in un atto, 1903-07, inedito; *I corsari*, in «Poesia», agosto-settembre-ottobre 1909; *Procellaria*, atto unico, 1909, inedito, ma rappresentato lo stesso anno a Firenze al Teatro Niccolini dalla compagnia di Alfredo Sainati; *Quella che t'assomiglia*, in E. Possenti, *Teatro Italiano del Novecento*, Milano, Nuova Accademia, 1950, rappresentata nel 1919 a Torino dalla compagnia Melato-Betroni, regia di Virgilio Talli; *La campana d'argento*, «Comoedia» n. 6, 1920, rappresentata lo stesso anno dalla compagnia Borrelli-Carminati; *Pinocchio Innamorato*, «Comoedia», n. 2, 1922, rappresentata lo stesso anno al Carnignano di Torino dalla compagnia Niccodemi; *Il Cammello*, «Comoedia», n. 8, 1923, rappresentata lo stesso anno dalla compagnia sperimentale di Virgilio Talli; *Allegoria della Primavera*, «Comoedia», n. 17, 1923, rappresentata sempre nel '23 al Teatro Filodrammatici di Milano dalla Compagnia Borrelli; *Arlecchinata*, «Secolo XX», febbraio 1924, non rappresentata; *Il Rosario*, «Secolo XX», aprile 1925, non rappresentata; *Pierrot impiegato al Lotto*, «Comoedia», n. 4, 1926, data alle scene nell'ottobre del '25 dalla compagnia di Febo Mari al Teatro Manzoni di Milano; *La corte dei Miracoli*, «Il Dramma», IV, n. 43, 1928 (di tale opera esiste una stesura inedita intitolata *il Talismano di vetro o L'uomo di vetro*) rappresentata nel '27 dalla compagnia Pagnani-Calò; *Il Cerchio della morte*, «Il Dramma», IV, n. 89, 1930, dato al Lirico di Milano nel '29 dalla compagnia di Vincenzo Viviani; *L'oasi*, Milano, Treves, 1936, rappresentata l'anno precedente all'Odeon di Milano dalla compagnia Ricci-Adani e riproposta dalla stessa compagnia l'anno successivo al Quirino di Roma; *Stelle nel Pozzo*, «Il Dramma», VI, 1943, n. 4, recitata da Ruggero Ruggeri al Teatro Nuovo di Milano nell'aprile del 1943.

⁴ *Il Ponte dei sospiri* o *Gli occhi di allora* (1946) e *Vetrina* o *La Notte degli Angeli* (1948), ambedue inedite hanno avuto uno strano destino: rimaste per molti anni dimenticate tra le carte dello scrittore, sono state oggetto di una tesi di laurea presso l'Università di Catania da parte di Caterina Marchese la quale, dopo questo primo approccio a tali opere non ne ha più dato notizia in sede di pubblicazione. Qualche anno fa ho avuto la possibilità, grazie alla disponibilità e cortesia degli eredi, di studiare i due drammi inediti e tenere su di essi una relazione al convegno nazionale su Cavacchioli già citato alla nota 2. Cavacchioli intendeva pubblicare i due drammi ma l'immediatezza della fine della guerra e le sue personali vicissitudini ne impedirono la stampa.

Esiste anche una terza commedia inedita *Il pedicure cinese*, purtroppo incompiuta ed ancora manoscritta.

⁵ Di questa ventennale compromissione occorre ancora verificarne i termini esatti e le modalità; dalla Corrispondenza da me trovata non emerge nulla di particolarmente diverso dal normale rapporto che un direttore di notissimi giornali intratteneva col potere ufficiale. Nei suoi drammi Cavacchioli raramente allude al Fascismo, con eccezione per *Allegoria della Primavera* in cui troviamo qualche richiamo alla gioventù fascista. Negli inediti sono presenti rimandi al «tempo buono», e «all'ordine».

Gli occhi d'allora e *La Notte degli Angeli* sono, (in special modo la seconda) autentiche rivelazioni per lo studioso e per il lettore in quanto completano e definiscono i confini del "viaggio" culturale di Cavacchioli, le coordinate storico-sociali del suo universo teatrale, la grande ansia sperimentalistica che caratterizza l'intero arco della sua produzione.

L'esperienza teatrale di Cavacchioli si può dividere in due grandi stagioni: la prima, per circa un ventennio, è sperimentalistica, legata alla contestazione futurista e poi tesa a reinterpretare l'inquietudine mitteleuropea tra le due guerre; la seconda stagione è invece connessa alle trasformazioni epocali provocate dal secondo conflitto mondiale, trasformazioni verificatesi nella coscienza collettiva ed autobiografica. Lo sperimentalismo vivacissimo del primo periodo diviene, nelle due commedie inedite, un insanabile conflitto tra l'uomo e la società, drammatizzato in chiave esistenzialista.

Per individuare la continuità ma anche le trasformazioni della drammaturgia di Cavacchioli è opportuno ricostruire brevemente le peculiarità della stagione tra gli anni Venti-Trenta poiché lì riposano, brulicanti e feconde, le premesse strutturali e semiologiche che sfoceranno, rivisitate, negli *Occhi d'allora* e ne *La Notte degli Angeli*⁶.

La macchina comunicativa costruita da Cavacchioli nel primo periodo non ammette smagliature autobiografiche, al contrario egli progetta il proprio teatro come proiezione dell'ansia di ricerca della società europea del tempo, dichiarando esplicitamente il reticolo di fonti richiamate nei suoi testi.

La ricca corrispondenza di Cavacchioli con numerosi artisti e politici del tempo rivela la sua esplicita conflittualità con l'etichetta del "grottesco" ed il suo motivato rifiuto di essere strettamente congiunto ad un movimento provinciale e "soffocante"⁷.

Lo stesso Cavacchioli afferma che il "Suo" teatro deve essere definito «Nuovo grottesco o della Visione... un teatro che rinnega le consuete angolazioni sceniche, l'ammuffita acidità degli adulteri di base, i lamentosi dibattiti concepiti in un'atmosfera terrestre, senza voli»⁸.

⁶ Si veda M. Francalanza, *Due commedie inedite di E. Cavacchioli*, in *Enrico Cavacchioli. Atti del Convegno Nazionale*, cit., pp. 69-108.

⁷ La conflittualità con il "grottesco" è riscontrabile dalle carte private di Cavacchioli: in un dattiloscritto inedito egli contesta spesso l'etichetta e l'adesione del suo teatro al movimento di Antonelli e Rosso. Il manoscritto è di grande interesse in quanto lo scrittore rivede criticamente la propria drammaturgia ed inventa, in forma teatrale, un "processo" in cui prende le distanze dal grottesco.

⁸ Dattiloscritto senza data, p. 2: Posteriore certamente al 1948 (vi è citata la comme-

Cavacchioli scaraventa addosso ai lettori-spettatori un variopinto ventaglio di citazioni che dalla Commedia dell'arte vanno al dramma borghese, dall'illogicità futurista esplodono nell'accesa iconografia espressionista del *Die Brücke*, alla sfida trasgressiva di Kokoschka e Kaiser.

I rapporti con l'espressionismo tedesco di opere come *L'Uccello del Paradiso*, *Quella che t'assomiglia*, *Danza del ventre*, *Cerchio della Morte*, sono cementate dalle numerose (e ancora inedite) affermazioni programmatiche di Cavacchioli e conservate dal nostro autore tra le proprie carte personali⁹.

Il dualismo tutto espressionista tra carne-spirito, i personaggi senza nome, simboli di tipi umani, marionette-maschere del teatro di Cavacchioli, sono nel loro insieme rovesciamento del reale. Così lo scrittore definisce le proprie maschere:

Mi sono giovato... dei fantocci e delle maschere riassuntive presi come termini di paragone, non filosofeggianti, non estetizzanti, ma pezzi d'umanità primordiale, senza sangue, una specie di punto di partenza per ogni dimostrazione ed esaltazione¹⁰.

Pierrot, Arlecchino, Pulcinella, Corallina, Pinocchio convivono, nei drammi di Cavacchioli, col diavolo in frac, con la donna dai capelli verdi con la prostituta o la ballerina del *tabarin* o la *poupée mécanique*, specchio di una società urbana emarginata e disillusa.

Ritorna così, ossessivamente, nel primo Cavacchioli, la contaminazione iconografica dell'espressionismo tedesco, le maschere non hanno più nulla della tradizione italiana della commedia dell'arte, sono «pezzi d'umanità primordiale» e deformata. Il legame di Cavacchioli, con il *Die Brücke*¹¹ è riconoscibile nella corrispondenza tra le maschere del suo

dia *La Notte degli Angeli*, composta come sappiamo in quell'anno), il manoscritto attraversa tutta la drammaturgia dello scrittore.

⁹ I rapporti del teatro di Cavacchioli con l'Espressionismo tedesco sono ancora da esaminare ma dalle carte dello scrittore si evince che esiste una trasmissione strutturale tra le sue opere e la grande stagione teatrale tedesca. È in corso una mia revisione della corrispondenza di Cavacchioli con le compagnie teatrali del tempo, con giornalisti ed autori di teatro da cui emerge un insieme dibattito sulle «ragioni» del Suo teatro.

¹⁰ Dattiloscritto, cit., p. 8.

¹¹ La conoscenza del *Die Brücke* in Italia e delle Avanguardie pittoriche del '900 avviene attraverso la mediazione, rivoluzionaria per l'Italia, del Futurismo. Nell'autunno dell'11 Boccioni, Severini e Balla si incontrano con il cubismo e con le loro mostre a Londra e Berlino raggiungono il momento più alto dell'arte futurista. Attraverso un'avventuroso *mélange*, infatti i pittori futuristi rendono nei loro quadri simultaneamente diversi

teatro e le figure acute e spigolose, dai volti scarni e affilati, sottolineati da trucchi pesanti e deformanti di *Cinque donne per strada*¹² di Kirkner. Pupa o Colombina sono corpi schematici brulicanti di animazione e solidità, sono testimoni dell'ambiguità della realtà. In una consapevole contaminazione di tendenze pittoriche e di avanguardie, il Circo dei personaggi del teatro di Cavacchioli con i suoi stranissimi e malinconici funamboli, ricorda le tessere colorate in sequenze simultanee della *Ballerina in blu*¹³ di Severini e ed il dinamismo di *Stati d'animo: gli addii*¹⁴ di Boccioni. Come l'uomo sul ponte del celebre *Urlo* di Munch anche i personaggi-maschera di Cavacchioli sono un groviglio di segni, sono stilizzati ed essenziali, si muovono in ambienti fortemente cromatici: «cuscini russi d'Ukraina... divano turco adorno di mille cuscini»¹⁵.

Gli ambienti delle commedie di Cavacchioli, nella loro minuziosa descrizione, mostrano lo stretto legame del drammaturgo con gli ambienti artistici del tempo, rapporto testimoniato dalla ricca corrispondenza epistolare del nostro con pittori noti. Così la «sera misteriosa e senza fondo» le «...lampadine d'acetilene che gettano strane ombre» il «salotto-anticamera: quadri cubisti alle pareti»¹⁶ «l'interno di un Circo»¹⁷ sono l'esplicita dichiarazione del forte legame di Cavacchioli con lo spe-

punti di vista, mettono in discussione l'idea di spazio e tempo con un cromatismo acceso e violento non trascurando le contaminazioni con le avanguardie europee. La provocazione del linguaggio figurativo del Die Brücke che ha in Kirkner il capofila, si traduce nelle espressioni tese e cupe di volti femminili assomiglianti a maschere. Tutte queste sollecitazioni agiscono sul teatro di Cavacchioli nato dentro le suggestioni futuriste denunciando iconograficamente il disagio e la disperazione dell'esistenza. Tra le due guerre, inoltre, la fondazione del gruppo «Novecento» a Milano sollecitò, attraverso memorabili mostre il dibattito sulla complessità del segno pittorico ed il confronto col panorama europeo. Cavacchioli frequentava l'ambiente dei pittori e partecipò ad inaugurazioni artistiche di rilievo. Nel '23 Mussolini inaugura la prima grande Mostra del gruppo «Novecento» anche se, in realtà, molti artisti del movimento si rifiutarono di aderire all'idea di un'arte di stato e ribadirono la propria indipendenza. Dentro il gruppo convivevano circa 120 artisti e ne subirono il fascino anche artisti futuristi come Severini e Balla, non strettamente legati al gruppo. Si pensi ai *Due Pulcinella* di Severini del '23, oggi al Centre G. Pompidou di Parigi dove maschere malinconiche sembrano sospese in uno spazio ed un tempo surreale.

¹² E. Kirkner, *Cinque donne per strada*, 1913, olio su tela, Wallraf-Richartz museum, Colonia.

¹³ G. Severini, *Ballerina in blu (La danseuse obsédante)* 1909, olio su tela, coll. privata.

¹⁴ U. Boccioni, *Stati d'animo: gli addii*, 1911, olio su tela, Metropolitan Museum, New York.

¹⁵ E. Cavacchioli, *Pierrot impiegato al Lotto*, cit., atto II, p. 14.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ E. Cavacchioli, *Il Cerchio della morte*, cit., atto I, p. 1.

rimentalismo visivo del suo tempo. L'esotismo dei «cuscini russi» o del «divano turco» come effetto scenico è sopraffatto dal colorismo richiamato da questi oggetti, colorismo riconfermato dai «quadri cubisti alle pareti» la cui semplificazione delle forme e violenza dei toni è testimoniata, sul piano della dinamica scenica, dai testi di Cavacchioli.

La drammaturgia di Cavacchioli tra gli anni venti-trenta presenta dunque un segno teatrale multidimensionale, è ricchissima di indicazioni relative alla messa in scena, il suo linguaggio drammatico è costruito attraverso l'ampio uso di didascalie e indicazioni extraverbali estremamente dilatate rispetto alla scrittura e, fin dal testo, la battuta fa riferimento alla scena.

Basti pensare al citato *Cerchio della morte*, il cui testo, la verbalità dei personaggi non hanno alcun senso senza il rimando costante e puntuale alle indicazioni spettacolari: Pulcinella, Chitarra, Sammucchella si agitano continuamente sulla scena, si muovono con un ritmo stupefacente: la didascalia è quasi un metatesto e la pratica gestuale è un linguaggio parallelo alla battuta, un altro codice che, con la musica, i gorgheggi polifonici d'altre lingue straniere, costruiscono l'unità semiologica della commedia. Così pure in *Arlecchinata* o nella *Danza del ventre* Cavacchioli comunica allo spettatore un universo teatrale denso di registri extra-verbali, per cui le «cose inanimate»¹⁸ diventano personaggi e le maschere mostrano di vivere dimensioni magiche dove anche i profumi, i rumori, l'illuminazione contribuiscono, secondo il volere di Cavacchioli, a produrre significazioni polivalenti. La contaminazione delle avanguardie pittoriche è ancora una volta dichiarata, il segno surrealista di Breton ed Ernst diviene in Cavacchioli «fantasia onirica» o, come egli stesso definisce molte sue commedie, «visioni». E questo sperimentalismo intenso rivela non soltanto la già dimostrata influenza, nella sua drammaturgia, delle avanguardie europee ma anche la volontà dello scrittore di tentare una lettura della realtà attraversando, parallelamente, la fiaba, la visione ed il mondo onirico intesi come un'altra autentica, possibile verità del reale.

Ma accanto allo «spazio scenico» alterato, accanto all'accelerazione comportamentale dei personaggi è il Tempo ad ammalarsi, il tempo

¹⁸ In *Arlecchinata*, ad esempio, il fondale di scena non è immobile *décor* ma, scrive l'autore «Nuvole vagabonde sostano in placidità, spalmate di luna. Poi riprendono il cammino e di sfilano in capigliature candide»; e ancora «qualcosa di indecifrato sonneccchia nell'ombra». Per *Arlecchinata*, si veda M. Francalanza, *Arlecchinata di E. Cavacchioli*, in *Dal Testo alla scena, saggi sul teatro italiano dal '700 al '900*, Catania, A. Marino ed., 1984.

delle azioni e delle parole, il tempo dei gesti, il tempo intimo dei protagonisti.

Il teatro di Cavacchioli è quindi specchio dello sdoppiamento, sul palcoscenico, dell'Io ed il mondo, del dissidio sogno-realtà: la scena diviene il luogo deputato dove dinamiche visionarie ed oggetti sostituiscono l'ormai corrosivo rapporto tra esseri umani. Ed è questa la cerniera che collega la prima fase della drammaturgia di Cavacchioli con le due commedie post-belliche: *Gli occhi di allora* e *La Notte degli Angeli*. Già nei drammi degli anni trenta era apparsa, in bilanciamento con lo sperimentalismo precedente una propensione verso una chiusura interiore dei personaggi e in *Stelle nel Pozzo* o *Pinocchio innamorato* si avverte la presenza di un "buco nero" che risucchia l'intera macchina teatrale verso uno spazio ed un tempo rarefatti dove il rovesciamento del caos esistenziale si manifesta nell'incupirsi del linguaggio, nella diminuzione del metatesto didascalico, nell'infelicità non celata, nel rifiuto della realtà visibile a cui si preferisce quella visionaria.

Così negli anni Quaranta Cavacchioli ricomponne le tensioni sperimentalistiche della prima stagione teatrale e dipana l'arruffato filo del suo segno scenico rinchiudendo le sue storie in luoghi claustrofobici, il palcoscenico è sede ricorrente di apparizioni metafisiche, di sogni ad occhi aperti, diviene teatro "visionario". Ne *Gli occhi di allora* la lunghissima scena centrale del secondo atto è tutta giocata sulla *visione*, Franco il protagonista appare non visto dagli attori sul palcoscenico, parla non ascoltato, ma vive tutto il dramma pur trovandosi lontano nello spazio e nel tempo¹⁹. Ne *La Notte degli Angeli* Leonardo e Malvina comunicano esclusivamente durante le "visioni", quando spazio e tempo delle scene sono alterati e popolati da fantasmi come schegge d'umanità. In *Arlecchinata*, già vent'anni prima, le fantasie oniriche del protagonista sono manipolate da Cavacchioli col preciso scopo di "ingannare lo spettato-

¹⁹ L'azione si svolge in Lombardia, in pieno evento bellico: Isabella e Franco stanno per sposarsi ma alla vigilia delle nozze la donna confessa di aspettare un figlio da Giovanni Bozzano, il quale l'ha posseduta una sola notte, quasi in *trance*, durante i bombardamenti. L'amore "infedele" di Isabella costringe Franco ad abbandonarla, non ne capisce le ragioni e torna in trincea. Il secondo atto mostra Isabella sposata con Bozzani, costretta senza amore ad un matrimonio riparatore con un uomo arricchitosi come profittatore di guerra. Il figlio è gravemente malato e i genitori di Isabella si stringono intorno alla figlia assistendo impotenti alla morte del bambino. Nel frattempo Franco, pur lontano nel tempo e nello spazio, essendo in trincea, in virtù di una misteriosa forza medianica, appare sul palcoscenico, dialoga con gli altri e assiste alle sequenze in cui Isabella perde il figlio. Guerra finita i due ex si riuniscono consapevoli del contatto visionario precedente.

re", di spezzare il Tempo, di dualizzarlo ed inquietarlo. Il Tempo e lo Spazio continuano, nella drammaturgia degli anni quaranta, ad ammalarsi di solitudine, i protagonisti non accettano la continuità temporale, spezzano il passato dal presente, non riconoscono la naturalezza del futuro, anzi lo ignorano. Il Tempo è spesso "sprecato", i personaggi ripetono continuamente il loro desiderio di toccarsi, di capirsi, di comunicare, sprecano intere frasi nel tentativo di raggiungere l'obiettivo, di cambiare lo stato delle cose. L'eros, la morte e la parola distruggono il tempo, lo vincolano nell'assenza e nel vuoto. Leonardo dice a Malvina:

...scomparirò, discretamente... che uomo inutile!²⁰

Nelle due commedie Cavacchioli rimuove l'extraverbalità, l'iconografia coloristica e fonda la modalità della comunicazione scenica sull'alternarsi ritmico e ansimante del silenzio e della parola riducendo la descrittività di ambienti e *décor*.

Gli occhi di allora segnano il trionfo del "luogochiuso" esistenzialista²¹, l'azione si svolge in anticamera di ambienti in disarmo, in cui gli oggetti svolgono una funzione provvisoria, indicano il disordine mentale equivalente dei protagonisti.

Primo atto: «camera di soggiorno... alle pareti si allineano figure di vecchi santi dai colori sbiaditi, angeli mutilati, madonne appena sbizzate dal legno... due busti avviluppati da stracci... oltre la vetrata il disordine»²². Secondo atto: «casa ricca smobilitata per la guerra... è rimasto solo un pianoforte, più in là una poltrona, un lampadario, in mezzo delle sedie appoggiate al muro. Anche le finestre son disadorne. Le poltrone disadorne»²³. Terzo atto: «Camera buia (illuminata da una candela su una bottiglia) semplice, disadorna, approssimativa... un somier semidissatto con la materassa arrotolata. Due sedie. Una scala appoggiata al muro»²⁴.

Lo spazio scenico si riempie di oggetti «malati» di «relitti» che travalicano il loro significato: non fanno più parte di quel segmento del mondo che i personaggi raccontano, sono incompiuti nella forma; essi non

²⁰ E. Cavacchioli, *La Notte degli Angeli*, atto III, p. 23.

²¹ J.-P. Sartre ha scritto *Huis clos* nel 1945, il cui tema principale è riagganciabile alla terza parte de *l'Être et le Néant* ed in particolare al cap. III: *Les élations concrètes avec autrui*.

²² E. Cavacchioli, *Gli occhi d'allora*, atto I, didascalia d'apertura.

²³ Ivi, atto II.

²⁴ Ivi, atto III.

svolgono più la funzione per cui erano stati costruiti: le sedie sono appoggiate al muro, le poltrone ricoperte, gli angeli mutilati. Gli oggetti scenici stanno *à côté*, presenze silenziose e significanti quanto e più delle parole, sono frutto e insieme testimoni del disorientamento umano post-bellico.

La scena è stata aggredita dalla Storia e gli oggetti sembrano disposti in luoghi artificiosi e autosufficienti rivelando con chiarezza che dietro ogni decoro si annida un'esperienza umana, un dramma privato. Il tempo dei due drammi inediti è anch'esso malato, scorre senza scorrere, è prigioniero dentro la produzione memoriale dei personaggi, è un tempo in esilio, paralizzato e senza speranza.

«Siamo fuori dal tempo e dallo spazio. Attaccati al filo del caso»²⁵, afferma un personaggio de *Gli occhi di allora* ed il protagonista Franco aggiunge: «Prima i giorni volavano... ma con l'andar del tempo ci è sembrato che si fossero fermati, che fossero rimasti sospesi in una specie di assenza. Per questo siamo sprofondati»²⁶.

Leonardo ne *La Notte degli Angeli*, sottolinea: «Non c'è pericolo di confondere un giorno con l'altro. È come se fossimo in un pozzo: Abbiamo perduto la nozione del tempo»²⁷.

I protagonisti maschili delle due commedie, Franco e Leonardo sono la naturale continuità delle maschere della prima drammaturgia di Cavacchioli. Come Pierrot o Arlecchino, ambedue perdono ciò che amano e non riescono a decifrare la Storia di «questi inutili anni sciagurati di transizioni e di ricerche»²⁸. La tipologia del sognatore incarnata nello scontro senza fine tra sogno e realtà continua ad essere rappresentata attraverso le vicende dei due protagonisti che esprimono «il punto di vista» di Cavacchioli. Come in una «prospettiva unica indiretta», la macchina comunicativa del testo rivela ciò che lo scrittore, in una lettera manoscritta aveva registrato «Cavacchioli, smettita di fare il romantico... Tu sei troppo fuori dalla vita... ed allora ti viene voglia di frantumare il cervello dei tuoi contemporanei sotto la maschera sentimentale della tua finzione»²⁹.

Ambedue i protagonisti dei drammi sono “reduci”, prima prigionieri di guerra poi prigionieri del loro passato e del presente non più ricono-

²⁵ Ivi, atto I, p. 4.

²⁶ Ivi, atto I, p. 10.

²⁷ E. Cavacchioli, *La Notte degli Angeli*, atto I, p. 3.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ E. Cavacchioli, *Lettera a me stesso*, manoscritta e senza data, p. 1.

scibile. Cavacchioli, ancora una volta, tenta la contaminazione tra il teatro e l'immaginario del melodramma e del romanzo di consumo. In particolare *La Notte degli Angeli* rappresenta l'insanabile infelicità del rapporto uomo-donna drammatizzato come rottura degli equilibri domestici, familiari e maternanti. Il reduce Leonardo e la prostituta Malvina sono intrappolati in luoghi chiusi, la prigione e la casa di Tolleranza, sono stereotipati nelle loro caratteristiche caratteriali, la loro comunicazione è impossibile e tenace, il recupero del loro rapporto affettivo è sempre interdetto dal tempo trascorso, insidiato dalle «visioni», dall'incapacità di riappropriarsi del tempo «perduto».

«Interpretare il mondo», scrive Cavacchioli prima di congedarsi dalla scena della vita, «vuol dire portare il proprio spirito d'analisi e la propria sensibilità di *veggenti* nel giudizio e nella definizione delle cose; prestare la nostra anima, in arbitrio sempre, in una *Trance visionaria*»³⁰.

Ecco quindi che le didascalie del testo decrescono quando sopraggiungono lunghi monologhi dove i personaggi, piuttosto che dialogare, parlano con se stessi e rivelano l'ultimo teatro di Cavacchioli dove il trascurabile e l'inessenziale, il superfluo e il surreale dimostrano il vuoto esistenziale post-bellico e la continua volontà dello scrittore di sperimentare un nuovo modo di comunicare. Il tempo si è definitivamente ammalato e Leonardo afferma: «Non c'è domani per me... dove sarò domani?»³¹.

³⁰ Dattiloscritto cit., p. 9.

³¹ E. Cavacchioli, *La Notte degli Angeli*, p. 23.

Ulla Musarra-Schroeder

Leopardi nella memoria letteraria di Giuseppe Tomasi di Lampedusa

I rapporti di Tomasi di Lampedusa con Giacomo Leopardi sono dei veri rapporti di contatto secondo la nota terminologia del comparatista cecoslovacco Dionyz Durizin¹, rapporti che si manifestano, in parte, come esterni nel livello dei dati biografici di Tomasi. Si pensi qui soprattutto ad una lettera di Monaldo Leopardi al bisnonno dello scrittore, in cui Monaldo accenna ad una probabile comune radice degli alberi genealogici delle due famiglie, probabilità secondo Monaldo evidenziata dall'«identità dello stemma»², lettera che, anche se distrutta in un bombardamento del 1943, «non dovette» secondo Emilio Giordano «sfuggire alla curiosità di Tomasi»³. Più importante di questi e fatti simili è naturalmente il rapporto del Tomasi letterato e critico con il grande poeta ottocentesco, rapporto anch'esso esterno ma presumibilmente non senza conseguenze per Tomasi come scrittore. Colpisce senza dubbio la frequenza con la quale Lampedusa fa riferimento a Leopardi nella sua *Letteratura Inglese*, in un contesto dunque in cui ne potrebbe fare anche a meno, mentre altri poeti o scrittori italiani (esclusi Dante, Petrarca, Manzoni, d'Annunzio) non sono menzionati. Nel confrontare Leopardi con i poeti inglesi, Lampedusa sottolinea la grandezza o superiorità del poeta italiano, come ad esempio quando lo paragona a Shakespeare, i cui sonetti a suo avviso vengono superati «forse soltanto dai *Canti* leopardiani»⁴. Più preciso è il confronto fra Leopardi e Wordsworth: in tutti

¹ D. Durizin, *Vergleichende Literaturforschung: Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*, Berlin, Akademie-Verlag, 1972.

² Monaldo Leopardi citato in G. Barhouil, *Leopardi et Lampedusa ou de la Palindodie*, «Italianistica», 2-3, maggio-dicembre, 1989, p. 395.

³ E. Giordano, *Il labirinto leopardiano II, Bibliografia 1984-1990, con una appendice 1991-1995*, Napoli, Liguori editore, 1997, p. 345.

⁴ G. Tomasi di Lampedusa, *Letteratura inglese*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1995, p. 621. Si veda anche D. Perrone, *Silenzi o censure?*, «Nuove Effemeridi», IX, 1996/IV: *Tomasi di Lampedusa: testi e dintorni*, p. 100.

e due i poeti i paesaggi sono soggettivizzati, «evanescenti, rinvolti di tene nebbie», anche se «in modo meno supremo» in Wordsworth che in Leopardi⁵. Non è senza importanza che Leopardi venga posto sulla stessa linea dei «grandi irrequieti», accanto a Wordsworth, Coleridge e soprattutto Keats. È nel saggio su Keats che troviamo il brano più lungo su Leopardi che secondo il giudizio di Tomasi sembra condividere la capacità di Keats di trasformare la melodia in «levigati ritmi filosofici», il che giustifica il paragone fatto da molti critici, paragone per Tomasi però in parte non esatto: «Keats non discese quanto l'italiano nella profondità del dolore, cioè nella vita». L'unico punto di contatto fra i due «sommisimi» poeti è «il culto per la bellezza classica e l'insistita tematica ellenica», culto al quale entrambi sfuggono, ognuno però a modo suo: mentre in Keats si aprono le mura del Partenone «dalle quali s'intravedono paesi fatati e 'perigliosi mari abbandonati'», Leopardi aggiunge alla greicità «di suo un sentimento di angoscia che non passa, forse a torto, per ellenico»⁶. Si nota che è proprio l'angoscia che contraddistingue Leopardi dall'«angelo» romantico Keats e che (insieme all'irrequietezza a cui allude il titolo della stessa rubrica della *Letteratura inglese*) fa intravedere la concezione lampedusiana di un Leopardi moderno, un Leopardi anticipatore del pensiero esistenziale di Kierkegaard, Nietzsche e della modernità letteraria del primo Novecento (corrente che, come ho sostenuto in altra sede, ha avuto un grande impatto sull'opera letteraria dello stesso Tomasi). Anche nei quaderni per la *Letteratura francese* Lampedusa allude a Leopardi, qui per mettere in chiaro la visione della vita di Blaise Pascal: «Pascal ha traversato le angosce fisiche e il tedio della vita come Leopardi; ma lo supera in questo, che angosce e tedio sono state da lui utilizzate (e non dico utilizzate a scopi scientifici, ché ciò anche Leopardi ha fatto) proprio in funzione vitale»⁷. Se cerchiamo di completare in qualche modo questa affermazione un po' ellittica, la differenza fra Pascal e Leopardi starebbe nel fatto che il primo, come più tardi anche Kierkegaard, compie il «salto nella fede»⁸. Ci si potrebbe domandare se in Leopardi l'assenza di questo «salto» non venga compensata dal momento della creazione poetica, dal momento supremo in cui il pensiero (critico e filosofico o forse meglio «ultrafilosofico») si fa canto⁹.

⁵ Ivi, p. 906.

⁶ Ivi, p. 971.

⁷ G. Tomasi di Lampedusa, *Letteratura francese*, in *Opere*, cit., p. 1528.

⁸ I. Scaramucci, *La dimensione pascaliana in Leopardi*, citato in Giordano, *Il labirinto leopardiano II, Bibliografia 1984-1990, con una appendice 1991-1995*, cit., p. 363.

⁹ Cfr. C. Ferrucci, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Venezia, Marsilio, 1987.

Fra i riferimenti a Leopardi da parte del Tomasi critico letterario ce ne sono altri degni di attenzione. Curiosa è, nel capitolo su Dickens, la distinzione in un certo senso discriminatoria fra artisti a cui «è stata concessa la facoltà di creare mondi» e artisti in cui tale facoltà è assente. Alla prima categoria appartengono scrittori come Omero, Shakespeare, Cervantes, la Austen, Fielding, Ariosto, Balzac, Manzoni, Tolstoj, Proust, alla seconda Leopardi: «Questi [si tratta di Ariosto che Tomasi considerava di poco valore] ha creato un mondo, Leopardi, invece, no. Eppure bisognerebbe essere ciechi per non capire che fra l'uno e l'altro corre, nella gerarchia dei poeti, la stessa differenza che, nella gerarchia dei marinai, corre fra l'Ammiraglio e il mozzo»¹⁰. Questo giudizio, certamente discutibile, giustifica diverse domande. Prima di tutto sull'immagine lampedusiana di Leopardi. Sia dal brano citato che dal posto dato a Leopardi fra i poeti del romanticismo inglese, si può supporre che si tratta di un'immagine formatasi soprattutto in base ai *Canti*, anche se nel saggio su Pascal l'immagine sembra spostarsi più verso il Leopardi dei «pensieri». Nell'elenco incompleto di artisti che creano «mondi» si potrebbe inserire Tomasi di Lampedusa stesso che nel *Gattopardo* evoca in una serie di «tableaux» un mondo storico caratteristico, concreto e pittoresco, per cui, in secondo luogo, ci si potrebbe interrogare sulla ragione di un'analisi comparatistica del rapporto fra il Leopardi dei *Canti* e il Tomasi romanziere e narratore. Ci domandiamo infine se le eventuali reminiscenze leopardiane non rinviino ad una possibile ricezione lampedusiana non solamente dei *Canti*, ma anche di alcuni brani delle *Operette morali* e dello *Zibaldone*. Ci proponiamo in ciò che segue di dare una risposta, per quanto possibile, a questa serie di domande.

Aggiungiamo ancora una considerazione metodologica. Per risolvere la questione di un eventuale rapporto intertestuale fra Leopardi e Lampedusa, ci sembra necessario distinguere l'intertestualità vera e propria (citazioni e allusioni più o meno marcate o esplicite) sia da possibili affinità di pensiero e di stile che da reminiscenze dovute al fenomeno della cosiddetta memoria letteraria. Facciamo presente che la memoria letteraria in Lampedusa è attivissima¹¹. I suoi romanzi e racconti sono testi a molte voci, testi o tessuti nei quali si possono identificare soprattutto le voci dei moderni, da Baudelaire a Flaubert, a Proust,

¹⁰ G. Tomasi di Lampedusa, *Letteratura inglese*, cit., p. 1020.

¹¹ Cfr. U. Musarra-Schroeder, *Memoria letteraria e modernità*, «Nuove Effemeridi», cit., pp. 89-95.

Woolf, Joyce, Eliot e altri¹². Non è da escludere che fra tutte queste voci traspaia anche, come ha già sostenuto Georges Barthouil¹³, quella di Leopardi. Non si tratta comunque mai di citazioni e allusioni dirette e dunque di un legame di intertestualità aperta o esplicita, ma di risonanze e reminiscenze sparse e spesso frammentate in contesti non sempre direttamente leopardiani, contesti in cui talvolta vengono combinate con reminiscenze di altre voci. È perciò un tipo d'intertestualità piuttosto implicita, in cui l'altro testo, ossia l'ipotesto, si trova più o meno nascosto o occultato nel testo primario. Facciamo presente che le reminiscenze testuali (identificabili nel livello testuale) possono – e questo ci pare sempre il caso del rapporto intertestuale fra Leopardi e Lampedusa – essere collegate a reminiscenze e affinità tematiche, e oltre i testi in questione, a certe affinità di pensiero. Per evitare che l'analisi comparatistica delle reminiscenze testuali risulti impressionistica e casuale (nel senso di: «questa frase o immagine in Lampedusa mi fa ricordare tale frase o immagine leopardiana»), cerchiamo di inquadrare l'analisi in un contesto di affinità tematiche, affinità di pensiero e di idee per poi, in un secondo momento, identificare delle affinità testuali, che possono essere considerate indicative di un'eventuale presenza di reminiscenze testuali leopardiane. Le tre tematiche scelte sono le seguenti: la condizione umana e il dolore di vivere, amore e morte (*eros/thanatos*), pessimismo storico.

1. *La condizione umana e il dolore di vivere*

Alla convinzione leopardiana dell'infelicità dell'uomo come condizione necessaria del suo essere (o, come dice Leopardi, «che gli esseri sensibili sono per necessità *souffrants*» o «che la felicità [...] sia di sua natura impossibile, e che l'universo sia di propria natura incapace della felicità» (*Zibaldone*, 4133, 4137)) corrisponde forse la visione di vita espressa da Tomasi nella descrizione/caratterizzazione dei suoi personaggi principali, anche se in quest'ultimi l'infelicità è meno universale e forse in parte collegata al carattere dell'individuo. L'infelicità del Principe di Salina (nel *Gattopardo*) è un suo stato d'animo predominante che

¹² Si veda N. Tedesco, *Il sangue della nascita. «Il Gattopardo» trent'anni dopo, La scala a chiocciola*, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 28-41 e Id., *Le due nascite*, «Nuove Effemeridi», cit., pp. 96-98.

¹³ G. Barthouil, *Leopardi et Lampedusa ou de la Palinodie*, cit.

non esclude la presenza di alcuni piccoli momenti di felicità, di «pagliuzze d'oro» di «momenti felici». Questo stato d'animo si esprime nella quasi continua scontentezza del Principe («il povero principe Fabrizio viveva in perpetuo scontento pur sotto il cipiglio zeusiano» (p. 22)¹⁴), scontentezza che si accentua in momenti di irritazione e malumore, e nelle sensazioni imprevedute di scoraggiamento («lo scoramento l'invadeva» (p. 28)), di «angoscia» (p. 36), «ripugnanza» (ib.), «ansia» (p. 52), «nausea» (p. 130) «dolore» (p. 209). Affinità ma forse anche risonanze o reminiscenze leopardiane si trovano nelle espressioni seguenti: «le delusioni, il tedio, il resto» (p. 215), «i dolori, la noia [...] tutto il resto» (p. 234), espressioni che potrebbero rimandare all'«Amaro e noia / la vita, altro mai nulla» (vv. 9-10 di *A se stesso*), e che richiamano alla mente anche un passo delle lettere a Giordani: «Unico divertimento in Recanati è lo studio: unico divertimento è quello che m'amazza: tutto il resto è noia», (Lettera a Pietro Giordani del 30 aprile 1917). La «disperazione» leopardiana («disgustatissimo della vita e privo affatto di speranze») ha forse anch'essa una corrispondenza nei testi di Lampedusa. Si pensi qui soprattutto (come già suggerito da Barthouil¹⁵) al passo seguente in cui, come nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, la vita viene paragonata ad un viaggio attraverso un paesaggio desolato: «non aveva potuto fare a meno di paragonare questo viaggio schifoso alla propria vita, che si era svolta dapprima per pianure ridenti, si era inerpicata poi per scoscese montagne, aveva sgusciato attraverso gole minacciose per sfociare poi in interminabili ondulazioni di un solo colore, deserte come la disperazione» (p. 64). La varietà del paesaggio ricorda vagamente un paio dei versi leopardiani («per montagna e per valle, / per sassi acuti, ed alta rena, e fratte» vv. 24-25), ma manca nel viaggiatore di Lampedusa l'affannosa fatica del «pastore errante». L'affinità insieme all'eventuale reminiscenza è perciò abbastanza limitata (più limitata di quanto abbia voluto sostenere Georges Barthouil); si tratta inoltre a nostro avviso non di affinità testuale ma di affinità e forse di reminiscenza nel livello tematico.

Ci si potrebbe domandare se Lampedusa, o almeno alcuni dei suoi personaggi principali possano essere caratterizzati come dei malinconici leopardiani. La malinconia che in Leopardi si esprime nella passività nei confronti della vita attiva, nella ricerca della solitudine, nella meditazione e nella contemplazione della natura non è certamente estranea ai

¹⁴ Le citazioni rimandano a G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, in *Opere*, cit.

¹⁵ G. Barthouil, *Leopardi et Lampedusa ou de la Palinodie*, cit., pp. 397-398.

personaggi lampedusiani¹⁶. Come l'io poetico in Leopardi (si pensi a certi versi di *Il passero solitario*, *La vita solitaria*, *Le ricordanze*, *Aspasia*), così anche il Principe di Salina cerca la solitudine, una stanza isolata, il vano di una porta, una finestra da cui osservare la vita attiva, un paesaggio isolato, una collina, da cui può contemplare la natura, i monti, il mare, il cielo, le stelle¹⁷. Durante la serata del ballo cerca «un posto dove poter sedere tranquillo, lontano dagli uomini» e uscendo dal palazzo alla fine della serata cerca di «attingere un po' di conforto guardando le stelle» (p. 222). È con la stessa intenzione che di volta in volta si allontana dalla compagnia degli altri per rifugiarsi «nella grande luce azzurra dell'Osservatorio» (p. 47) (espressione questa forse legata al leopardiano «In purissimo azzurro / veggo dall'alto fiammeggiar le stelle», versi 161-163 di *La Ginestra*). Come in Leopardi si sottolinea in vari brani del *Gattopardo* il contrasto fra la quiete della natura e i luoghi abitati (la «torva Palermo» o il paese di Donnafugata). Cito un brano della terza parte in cui viene descritta la partenza all'alba per la caccia, brano in cui troviamo qualche affinità e forse anche reminiscenza leopardiana (si pensi soprattutto all'inizio della *Vita solitaria*), anche se in combinazione con elementi (immagini e stilemi) non-leopardiani ossia tipicamente lampedusiani:

il diletto dei giorni di caccia era altrove, suddivisi in molti episodi minuti [...]; si acuiva nel traversare i saloni addormentati [...]; nel percorrere il giardino immoto sotto la luce grigia nel quale gli uccelli più mattinieri si strizzavano per far saltare via la rugiada dalle penne [...]. Venere brillava [...] e di già sembrava udire il rombo del carro solare che saliva l'erta sotto l'orizzonte [...] si svoltava su per un pendio e ci si trovava nell'immemorabile silenzio della Sicilia pastorale. Si era subito lontani da tutto, nello spazio e ancor più nel tempo. Donnafugata con il suo palazzo e i suoi nuovi ricchi era appena a due miglia ma sembrava sbiadita nel ricordo [...]; le sue pene e il suo lusso apparivano ancor più insignificanti che se fossero appartenuti al passato, perché rispetto a l'immutabilità di queste contrade fuori di mano sembravano far parte del futuro [...]» (pp. 93-94).

In un secondo brano della stessa scena l'autore fa ritorno al contrasto fra l'immensità della natura e la piccolezza di Donnafugata: da un la-

¹⁶ Per la malinconia in Leopardi si veda E. Gionola, *Leopardi e la malinconia*, in *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 191-220.

¹⁷ Sono questi anche atteggiamenti caratteristici dell'io lirico in Leopardi. Si veda M. Rusi, *La maturità di Tristano*, ivi, pp. 221-238.

to «un'aridità ondulante all'infinito, in groppe sopra groppe» come una specie di «mare [...] pietrificato», dall'altro «Donnafugata, rannicchiata» che si nasconde «in una piega anonima del terreno» (p. 104).

L'insignificanza dei luoghi abitati, della mondanità sia della vecchia aristocrazia che dei «nuovi ricchi», si ricollega in Lampedusa alla concezione della nullità dell'uomo. Con i tanti versi in Leopardi in cui tale concezione trova una sua espressione (si pensi ad esempio a «questo / globo ove l'uomo è nulla» dalla *Ginestra* (vv. 173-174) o a una delle più conosciute annotazioni dello *Zibaldone*: «Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo») ci sono però poche corrispondenze nel *Gattopardo*, fra le quali la seguente: «il nostro aspetto meditativo è quello del nulla che voglia scrutare gli enigmi del nirvana» (p. 171), espressione in cui «nirvana» può essere interpretato nel senso di un nulla immenso in cui si perde l'anima. Nella seguente considerazione del Principe troviamo un'allusione al nulla come prima e ultima condizione dell'uomo, «questi effimeri esseri che cercavano di godere dell'esiguo raggio di luce accordato loro fra le due tenebre prima della culla, dopo gli ultimi strattoni» (p. 211), frase forse in parte reminiscente del leopardiano «a noi presso la culla / immoto siede, e su la tomba, il nulla» (vv. 74-75 di *Ad Angelo Mai*). Sarebbe comunque ingenuo voler sostenere che l'idea del nulla in Lampedusa derivi necessariamente o unicamente da Leopardi. Per Lampedusa, scrittore del nostro secolo, le possibili fonti di tale idea sono numerose, come quella di Nietzsche a cui rimanda frequentemente nelle pagine di critica letteraria.

Tra i molti punti in comune c'è anche la tematica del dolore di vivere, non solamente umano ma anche universale, un dolore che si estende agli animali e alle piante («Gli enti sensibili sono per natura enti *souffrants*, una parte essenzialmente *souffrante* dell'universo», come dice Leopardi nello *Zibaldone*). Nella Sicilia di Lampedusa questa sofferenza è dovuta principalmente al clima, al sole e alla siccità: «il sole violento e sfacciato, il sole narcotizzante anche, che annullava le volontà singole e manteneva ogni cosa in una immobilità servile» (p. 48), «colline avvampanti di giallo sotto il sole» (p. 57), «paesi dipinti in azzurro tenero, stralunati» (ib.), «alberi assetati» (ib.), «il lamento delle cicale riempiva il cielo; era il rantolo della Sicilia arsa che alla fine di agosto aspetta invano la pioggia» (p. 59), «Sotto l'infuriare del solleone lo spettacolo non poteva essere più paesano» (p. 91), ecc. Forse possiamo considerarlo una reminiscenza leopardiana il posto concesso alla *ginestra* nella descrizione di questi desolati paesaggi. Si tratta di due brani di cui citiamo i frammenti seguenti: «si erano costeggiati disperati dirupi che saggine e

ginestre non riuscivano a consolare» (p. 57) e «lo stesso indifferente vento senza soste, marino, muoveva i mirti e le ginestre, spandeva l'odore del timo» (p. 103). Gli elementi che sembrano poter rimandare a Leopardi sono, accanto alla ginestra stessa che qui però figura fra altre piante, la siccità (che dà al paesaggio l'aspetto del deserto), i ripidi pendii («pendici di un colle» e «dirupi» che corrispondono all'«arida schiena» v. 1 in Leopardi), il vento che suggerisce la vicinanza del mare, il profumo (accanto all'«odore del timo» anche «l'arcaicità odorosa della campagna» e «intrico aromatico» all'inizio del secondo brano), poi ancora i riferimenti all'antichità, all'immutato stato di questi luoghi, rimasti gli stessi come quando Fenici, Dori e Ioni sbarcarono in Sicilia. Si considerino inoltre i versi

Così, dell'uomo ignara e dell'etadi
 ch'ei chiama antiche, e del seguir che fanno
 dopo gli avi i nepoti,
 sta natura ognor verde, anzi procede
 per sì lungo cammino
 che sembra star. Caggiono i regni intanto,
 passan genti e linguaggi: ella nol vede
 e l'uom d'eternità s'arroga il vanto.

(vv. 289-296)

Si noti infine che in Lampedusa come in Leopardi la ginestra ha la qualità di poter «consolare» il deserto.

La sofferenza delle piante costituisce il motivo principale nella descrizione del giardino della villa Salina nella prima parte del *Gattopardo*, descrizione questa che Georges Barthouil ha accostato al famoso passo dello *Zibaldone* in cui viene descritto un giardino «in istato di *souffrance*»¹⁸. Nella descrizione di Lampedusa i punti principali mi sembrano essere i seguenti: «la reclusione gli conferiva un aspetto cimiteriale» (p. 22) (espressione in cui c'è forse una certa affinità con il commento leopardiano: «ogni giardino è quasi un vasto ospedale (luogo ben più deplorabile che un cimiterio)», «Da ogni zolla emanava la sensazione di un desiderio di bellezza presto fiaccato dalla pigrizia», «il giardino, costretto e macerato fra le sue barriere, esalava profumi untuosi, carnali e lievemente putridi», «Le rose Paul Neyron le cui piantine aveva egli stesso acquistato a Parigi erano degenerate: eccitate prima e rinfrollite

¹⁸ G. Barthouil, *Leopardi et Lampedusa ou de la Palinodie*, cit., pp. 396-397.

dopo dai succhi vigorosi e indolenti della terra siciliana, arse dai luoghi apocalittici, si erano mutate in una sorta di cavoli color carne», «Benedicò [...] si affrettò a cercare sensazioni più salubri fra il concime e certe lucertoluzze morte» (p. 23). Si tenga presente che la sensazione descritta nel *Gattopardo* è quasi esclusivamente quella dell'olfatto («l'odorato poteva trarre da esso un piacere forte benché non delicato»), sensazione completamente assente nella descrizione leopardiana. Il giardino di Lampedusa è, come dice il testo stesso, un «giardino per ciechi», mentre quello di Leopardi è uno «spettacolo», anche se spettacolo deludente. A parte l'allusione al cimitero e alla sofferenza delle rose (in Leopardi: «Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce») il brano lampedusiano ha poche affinità con la notazione leopardiana. L'aria che qui si respira è soprattutto decadentistica, baudelaireana (del resto Baudelaire costituisce un ipotesto importante in tutta questa parte del romanzo¹⁹) e forse anche dannunziana.

Non partecipano del dolore del vivere, sia in Leopardi che in Lampedusa, i corpi celesti. In Leopardi, come si sa, soprattutto la luna; in Lampedusa invece le stelle. La maniera in cui il Principe vede e s'immagina il mondo stellare – «le atarassiche regioni» (p. 42), i «sereni regni stellari» (ib.), «Sostenuti, guidati, sembrava, dai numeri, invisibili in quelle ore ma presenti gli astri rigavano l'etere con le loro traiettorie esatte» (p. 50), la loro «tranquilla armonia» (p. 51), le «gelide distese» (p. 87), «regione di perenne certezza» (p. 222) – ricorda le varie invocazioni alla luna in Leopardi, corpo celeste che in tutta quiete e a distanza è testimone delle pene e dei travagli umani. Si tratta qui di un'evidente affinità e forse anche di qualche risonanza o reminiscenza; si vedano in Leopardi i versi in cui la luna viene descritta con predicati come: «placida», «immutato raggio» (*Angelo Mai*), «queta», «serena» (*La sera del dì di festa*), «tranquillo raggio», «serena» (*La vita solitaria*), «vergine», «intatta» (*Canto notturno*). Un curioso esempio di probabile risonanza leopardiana lo troviamo in un brano in cui secondo Lampedusa «il plenilunio annulla un paesaggio» (p. 34), espressione che potrebbe ispirarsi al *Tramonto della luna*, in cui la luna (in contrasto però con Leopardi) non prima ma dopo il suo tramonto, «scolora il mondo». Il rapporto intertestuale è qui, come in tanti altri brani, non un risultato di lettura, ma di memoria o memorizzazione. Anche per ciò che riguarda le stelle vi è nei testi di Lampedusa qualche traccia di intertestualità leopardiana. Si pa-

¹⁹ Si veda U. Musarra-Schroeder, *Memoria letteraria e modernità*, «Nuove Effemeridi», cit., pp. 89-90.

ragoni il passo seguente in *Lighea (La Sirena)* «Parlammo dell'incanto di certe notti estive in vista del golfo di Castellammare, quando le stelle si specchiano nel mare che dorme e lo spirito di chi è coricato riverso fra i lentischi si perde nel vortice del cielo» (p. 407) con i versi di *La ginestra*:

Sovente in queste rive
 [...]
 seggo la notte; e su la mesta landa
 in purissimo azzurro
 veggo dall'alto fiammeggiar le stelle,
 cui di lontan fa specchio
 il mare, e tutto di scintille in giro
 per lo vòto seren brillare il mondo.
 (vv. 158-166)

2. *Morte, amore (eros/thanatos)*

Il tema più importante nel *Gattopardo* è senza dubbio la morte. Dall'inizio alla fine questo tema si articola alla maniera di un *Leitmotiv*, raggiungendo il suo apice nella scena della morte del principe nella settima parte del romanzo. La morte viene interpretata in modo ambivalente, da una parte come minaccia della vita e dall'altra come oggetto del desiderio o fine di una ricerca nostalgica. Non è da escludere che in questo doppio nucleo tematico traspaiano dei testi leopardiani. Sia in Leopardi che in Lampedusa si trovano frequenti manifestazioni dell'amara consapevolezza che la vita già dall'inizio è segnata dalla morte. Così si nota una certa affinità fra i versi di Leopardi: «e già s'accinge all'opra / di questa vita come a danza o gioco / il misero mortal» (*La vita solitaria*, vv. 50-52) e l'osservazione del principe durante il ballo che Tancredi e Angelica non sono che dei corpi «destinati a morire» (p. 211). L'eventuale reminiscenza leopardiana (e non c'è da escludere che si tratti davvero di reminiscenza) consiste qui nella combinazione (in parte immaginaria) fra gioventù (il «garzoncello» in Leopardi, i «due giovanissimi innamorati» in Lampedusa), danza (o «ballo») e morte. Il tema della morte come minaccia della vita giovane è frequente in Leopardi (basta rimandare all'*Ultimo canto di Saffo*, a *Il sogno*, *La vita solitaria*, *Consalvo*, *Alla sua donna*, *A Silvia*, *Le ricordanze* ecc., e al frequente uso dell'epiteto «mortale» per uomo o essere vivente). In Lampedusa si tratta più di un vago «senso di morte» che soprattutto il principe scopre in tutte le cose esistenti: natura, città, esseri umani. Come in Leopardi (nel *Canto*

notturmo di un pastore errante dell'Asia) anche in Lampedusa la morte viene considerata un male universale, male incomprensibile che affligge tutti i viventi. Si pensi a tutta la serie di animali morti nel *Gattopardo* e al dolore esistenziale raffigurato nella descrizione del coniglio ucciso durante la caccia, i cui «grandi occhi neri [...] erano carichi di un dolore attonito rivolto contro tutto l'ordinamento delle cose» (p. 103). Dall'altro lato c'è, sia in Leopardi che in Lampedusa, la concezione della morte come liberazione dai dolori dell'esistenza; chi muore potrebbe considerarsi «beato», aggettivo usato in questo contesto da tutti e due gli scrittori/poeti. In Leopardi ad esempio in *La quiete dopo la tempesta*: «beata / se te d'ogni dolor morte risana» (vv. 53-54) e in *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*: «Forse beata sei» (v. 25) e nel *Gattopardo*: «Qualcuno era morto a Donnafugata, qualche corpo affaticato che non aveva resistito al grande lutto dell'estate siciliana [...]. 'Beato lui' pensò il Principe [...].», aggiungendo poi un'ambigua battuta ironica: «Finché c'è morte c'è speranza» (p. 76). Facciamo presente che l'uso dell'aggettivo «beato» in Lampedusa, in contrasto con Leopardi, può essere del tutto casuale e colloquiale. Un avvicinamento tra i due lo si ha in compenso nell'aggiunta relativizzante, una specie di ripensamento. In Leopardi: «Forse beata sei; ma pur chi mira, / seco pensando, al tuo destin, sospira» (vv. 26-26) e in Lampedusa in quanto il Principe ammette di aver pensato «tanto acerbamente» alla morte due ore prima (p. 77). Nei testi di Tomasi di Lampedusa troviamo inoltre delle affinità abbastanza chiare con la ricca tematica leopardiana dell'attesa nostalgica e del desiderio della morte, soprattutto come questa tematica viene articolata nei *Canti*, in cui l'io lirico implora o invoca la morte; così il Principe alla fine del ballo, nella sesta parte del romanzo, si rivolge come in preghiera alla stella Venere, per lui simbolo della morte liberatrice:

Venere stava lì, avvolta nel suo turbante di vapori autunnali. Essa era sempre fedele, aspettava sempre Don Fabrizio alle sue uscite mattutine, a Donnafugata prima della caccia, adesso dopo il ballo. Don Fabrizio sospirò. Quando si sarebbe decisa a dargli un appuntamento meno effimero, lontano dai torsoli e dal sangue, nella propria regione di perenne certezza?» (p. 222).

In questo passo conclusivo della sesta parte sembra echeggiare (anche se non c'è reminiscenza al livello lessicale) la preghiera dell'io in *Amore e morte*:

E tu, cui già dal cominciar degli anni
sempre onorata invoco,

bella Morte, pietosa
 tu sola al mondo dei terreni affanni,
 se celebrata mai
 fosti da me, s'al tuo divino stato
 l'onte del volgo ingrato
 ricompensar tentai,
 non tardar più, t'inchina
 a disusati preghi,
 chiudi alla luce omai
 questi occhi tristi, o dell'età reina.
 Me certo troverai, qual si sia l'ora
 che tu le penne al mio pregar dispieghi.
 (vv. 96-109)

Come accennato, le affinità fra i due brani non si situano nel livello delle parole. Si limitano al livello situazionale e a quello tematico-immaginario. In entrambi i testi si allude ad un passato in cui l'incontro con questa figura della morte si è verificato spesso. Sia nell'uno che nell'altro si accenna alla distanza, al contrasto, fra il «regno» della figura e il mondo («dei terreni affanni» e dei «torsoli» e del «sangue»). Vi è poi l'indicazione che l'ora dell'appuntamento, dell'ultimo incontro, dipenderà solo dalla volontà di lei («Quando si sarebbe decisa ...» e «qual si sia l'ora»). Si tratta infine nei due testi di un essere femminile celeste e «arioso»²⁰; «ariosa» è certamente anche la figura della Venere lampedusiana con il suo «turbante di vapori autunnali».

In Lampedusa (sia nel *Gattopardo* che in *Lighea*) il fantasma della morte viene collegato a quello dell'amore, e soprattutto dell'amore sensuale. Il nucleo tematico *eros/thanatos* è centrale nel capitolo degli amori di Tancredi e Angelica negli appartamenti abbandonati di Donnafugata (in cui fra le altre si riconosce la «voce» di Baudelaire, presente come già accennato sin dall'inizio del romanzo) e nel capitolo del ballo. In Leopardi il motivo dell'*eros/thanatos* è evidentemente di rilievo in *Amore e morte* («Quando novellamente / nasce nel cor profondo / un amoroso affetto, / languido e stanco insiem con esso in petto / un desiderio di morir si sente», vv. 27-31), ma anche in tutto il ciclo «di Aspasia». La donna amata è qui la donna seduttrice, specie di *femme fatale*, amica e nemica nello stesso tempo e di carattere ambivalente. Non sarebbe

²⁰ È l'espressione felice utilizzata da Alberto Frattini nelle sue note a *Amore e morte*. Si veda G. Leopardi, *I Canti*, a cura di A. Frattini con la collaborazione di E. Giordano, Brescia, Editrice La Scuola, 1990, p. 486.

troppo azzardato forse vedere in questa immagine di donna, in Aspasia appunto, una «sorella» (senza dubbio «maggiore») di Angelica Sedàra. Non vogliamo rischiare di inoltrarci troppo su questa via delle facili analogie. Ci limitiamo perciò a notare una certa corrispondenza negli atteggiamenti fisici delle due donne, in Leopardi: «[...] a me si offerse / l'angelica tua forma, inchino il fianco / sovra nitide pelli, e circonfusa / d'arcanica voluttà [...] / [...] il niveo collo intanto / porgendo, e lor di tue cagioni ignari / con la man leggiadrissima stringevi / al seno ascoso e desiato» (vv. 17-26) e in Lampedusa: «Angelica [...] aveva posato un gomito sulla tovaglia e poggiato la guancia sulla mano; il sangue le affluiva alle gote ed essa era pericolosamente gradevole da guardare; l'arabesco disegnato dall'avambraccio, dal gomito, dalle dita, dal guanto bianco pendente venne trovato squisito da Tancredi e disgustoso da Concetta» (p. 85) (insieme ad altri passi in cui Lampedusa la caratterizza anche per la sua «volutezza»). Mi sia permesso un accostamento: «l'angelica beltade» della donna in *Il pensiero dominante* (insieme ad una serie di varianti in tutto il ciclo di Aspasia) non potrebbe aver suggerito «la bella Angelica» di Lampedusa?

Al nucleo *eros/thanatos* appartengono anche i versi finali di *Amore e Morte* insieme all'ultimo capoverso del settimo capitolo del *Gattopardo*. In tutti e due i casi la morte viene raffigurata come l'erotico unirsi con una donna. Per il Principe di Salina è finalmente arrivato il momento in cui lei, Venere, dimostra di aver misericordia di lui: «Era lei, la creatura bramata da sempre che veniva a prenderlo: strano che così giovane com'era si fosse arresa a lui; l'ora della partenza del treno doveva essere vicina. Giunta faccia a faccia con lui sollevò il velo e così pudica ma pronta ad esser posseduta, gli apparve più bella di come mai l'avesse intravista negli spazi stellari» (p. 235). Per l'io del componimento di Leopardi quel momento di pietà è ancora al futuro, è ancora oggetto della speranza, del desiderio: «null'altro in alcun tempo / sperar, se non te sola; / solo aspettar sereno / quel dì ch'io pieghi addormentato il volto / nel tuo virginio seno» (vv. 122-124). Fra Leopardi e Lampedusa si tratta qui soprattutto di un rapporto di affinità. L'intertestualità è, come in tanti altri brani citati sopra, limitata al livello del pensiero o dei nuclei tematici. Lo stesso è il caso della fine del racconto *Lighea*. Il personaggio principale, il vecchio professor La Ciura, rimasto sempre sotto l'incantesimo della sirena amata e posseduta durante la sua gioventù ad Augusta, finisce la sua vita riunendosi con lei nel mare fra Genova e Lisbona. La morte di La Ciura altro non è che quel naufragio che durante tutta la sua vita ha tanto desiderato. Un po' come il Principe di Salina

considera la propria morte un naufragio: «Era solo, un naufrago alla deriva di una zattera, in preda a correnti indomabili» (p. 229). Non è da escludere che l'idea della morte come naufragio derivi da Leopardi.

3. *Il pessimismo storico*

Parte del malumore del Principe di Salina, del suo «perpetuo scontento» (p. 22), è dovuta alla consapevolezza di trovarsi in una fase di irrimediabile crisi e decadenza, crisi e decadenza che riguardano sia la propria famiglia e tutta la tradizione dell'aristocrazia siciliana sia eventi politici negli anni immediatamente dopo lo sbarco di Garibaldi a Marsala. Si tratta in Lampedusa di un pessimismo storico limitato in modo più specifico che in Leopardi, anche se a volte, e soprattutto in *Lighea*, prende le sembianze di una più generale critica della civilizzazione moderna ed una corrispondente idealizzazione dell'antichità classica. Nel *Gattopardo* l'antichità classica è principalmente concepita come un insieme di civiltà estranee: «Sono venticinque secoli almeno che portiamo sulle spalle il peso di magnifiche civiltà eterogenee, tutte venute da fuori già complete e perfezionate, nessuna germogliata da noi stessi, nessuna a cui abbiamo dato il 'la'» (p. 170). Il vero oggetto della nostalgia storica del principe di Salina (e del senator La Ciura) è la Sicilia coperta da boschi come l'avevano trovata gli invasori greci. Il pessimismo storico nel *Gattopardo* si orienta comunque in modo specifico verso il proprio secolo e la propria regione, il secolo o il paese degli «accomodamenti» (p. 45), dei «semi-desti» (p. 172), degli «sciacalli» e delle «pecore» (p. 178), dei «nuovi ricchi», di «tutti questi uomini sciocchi» e «vanagloriosi» (p. 211). Per il suo ritratto del Principe di Salina si è accusato Lampedusa di conservatismo; ma Salina non è un semplice conservatore. È piuttosto uno scettico, «privo di illusioni» (p. 173), come dice lui stesso, paragonabile senza dubbio al Tristano e ad altri personaggi leopardiani per il loro insistere sul «vero». Vi è qualche affinità con il dialogo di Tristano nel non accettare le proposte di Chevalley: «e che cosa se ne farebbe il Senato di me, di un legislatore inesperto cui manca la facoltà d'ingannare se stesso, questo requisito essenziale per chi voglia guidare gli altri» (p. 173). La sua polemica ironica si indirizza d'altronde non solamente contro i «nuovi ricchi», ma anche contro l'aristocrazia degenerata, contro i Borboni e contro la nuova classe dirigente dei Piemontesi. Una reminiscenza leopardiana la si trova forse nel suo insistere sul «sonno» come difetto principale del secolo: «Il sonno, caro Chevalley, il sonno è ciò

che i Siciliani vogliono, ed essi odieranno sempre chi li vorrà svegliare» (p. 171), e accanto al «sonno» alcune sue varianti come l'«ozio», la «pigritia», l'«oblio», l'«immobilità voluttuosa», reminiscenze che (sempre se effettivamente di reminiscenze si tratta) ci conducono al *Dialogo della terra e della luna* e a *Angelo Mai*.

A queste affinità s'aggiunge anche quella della sfiducia nel progresso storico. La storia della Sicilia per il principe altro non è che una serie di insurrezioni e sempre nuovi accomodamenti. La frase paradossale di Tancredi: «Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi» (p. 39) (insieme alla consapevolezza che pur cambiando l'ordine «tutto sarà lo stesso»), frase che poi viene pronunciata anche dal Principe di Salina, può essere letta come versione dell'idea nietzscheana dell'«eterno ritorno», del sempre uguale, ma anche oltre della concezione leopardiana del «perpetuo circuito di produzione e distruzione» (*Dialogo della natura e di un Islandese*) e della storia come il racconto di «quel che sempre accadde ed accade in un modo» (*Zibaldone*)²¹.

Spero di aver dimostrato che il rapporto intertestuale fra Leopardi e Lampedusa è costituito soprattutto di affinità di pensiero e di idee, affinità che nei testi narrativi di Lampedusa si manifestano principalmente come risonanze e reminiscenze tematiche. Relativamente poche sono in verità le reminiscenze testuali vere e proprie, brani in cui stilemi, immagini, sequenze di parole sembrano poterci condurre ad una fonte leopardiana ben precisa. Lampedusa infatti non era uno scrittore che, come Eco, l'ultimo Calvino e tanti altri autori contemporanei o postmoderni, teneva i suoi «ipotesti» sulla scrivania. Avendoli letti, ri-letti e memorizzati, li portava con sé, nella sua vasta memoria letteraria²².

²¹ Si veda A. Negri, *Interminati spazi ed eterno ritorno. Nietzsche e Leopardi*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1994, p. 85.

²² Di questi due tipi di memoria letteraria, delle quali l'una potrebbe essere concepita nei termini dell'intertestualità vera e propria, mentre l'altra potrebbe essere descritta come fenomeno di «influsso», parla Calvino a proposito di due fasi dello sviluppo della propria attività di scrittore: «Questo bisogno di consultare libri scrivendo è un'abitudine che ho preso diciamo da una decina d'anni; prima non era così: tutto doveva venire dalla memoria, tutto faceva parte del vissuto, in quello che scrivevo. Anche ogni riferimento culturale doveva essere qualcosa che mi portavo dentro io, che faceva parte di me stesso, se non entrava nelle regole del gioco, non era un materiale che io potessi portare sulla pagina», I. Calvino, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 1994, p. 195.

Antonio Di Grado

Le difformità elettive di Umberto Barbaro

Poco riconducibile alla Sicilia e alla sua tradizione letteraria, il siciliano Umberto Barbaro (Acireale 1902-Roma 1959)¹, teorico principe del neorealismo cinematografico e letterario, se non per quel tanto di riferimenti obbligati (da Verga al Martoglio cineasta di *Sperduti nel buio*) che quella battaglia impose.

All'approdo realista e *engagé* Barbaro giunse, lungo il corso degli intensi e travagliati anni Trenta, muovendo da premesse sperimentali e avanguardistiche. Fu lui, infatti, l'artefice, assieme ad altri artisti come Vinicio Paladini, d'un episodio d'avanguardia fino a ieri misconosciuto, che fu uno dei pochissimi toccati in sorte all'Italietta dei retori e delle arcadie, e che pomposamente si chiamò «immaginisismo» e volenterosamente fece il verso a espressionismo e dadà. A ispirarne le oltranzes, era comunque una fede politica decisamente orientata a sinistra, o addirittura apertamente filo-bolscevica, negli anni immediatamente successivi all'instaurazione del regime fascista, alla normalizzazione dei suoi iniziali furori sovversivi, all'incetta del «consenso».

La stessa fede, coerentemente praticata, avrebbe ispirato il Barbaro post-bellico disposto a giurare sugli imperativi pedagogici del «realismo socialista», e sia pure con un tasso di problematicità e uno spessore di riferimenti superiore ai nipotini di Zdanov, allora pullulanti e petulanti. Ma è significativo che quello spirito polemico, anti-borghese e anti-capi-

¹ Su Umberto Barbaro intellettuale, saggista, narratore e drammaturgo, cfr. G.P. Brunetta, *Introduzione* a U. Barbaro, *Neorealismo e realismo*, Roma, Editori Riuniti, 1976; U. Carpi, *Bolscevico immaginista. Comunismo e avanguardie artistiche nell'Italia degli anni Venti*, Napoli, Liguori, 1981; A. Briganti, *Umberto Barbaro*, in AA.VV., *Gli eredi di Verga*, Catania, Letteratura amica, 1984; i saggi di A. Briganti, P. Buchignani, A. Leone De Castris, M. Musumeci, M. Sechi, L. Strappini, M. Verdone, P. Voza nel numero monografico di «Lunarionuovo» (n. 48, Catania 1988) dedicato a Barbaro; e infine il più recente, ed esauriente, volume di M. Di Giovanna, *Teatro e narrativa di Umberto Barbaro*, Roma, Bulzoni, 1992.

talistico, venga dapprima affidato alle salutari intemperanze del Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia, e meglio ancora s'incanali in un'area d'interessi, studi, letture e traduzioni peculiarmente mitteleuropea e slava, frequentata da Barbaro con lungimirante intelligenza.

E se al teatro Barbaro offriva nel '27 gli scenari grotteschi di *Inferno*, dove l'orrore tracima in farsa perché «nella società borghese e industriale il gesto tragico non ha possibilità di estrinsecazione» (Di Giovanna), inaugurando una serie di ardite messinscene sperimentali che si concluderà nel volger d'un biennio con l'«autocoscienza» di *Ancorato al cuore di Maria*, è piuttosto nelle prove narrative e negli scritti critici e teorici che lo scrittore racchiude l'esemplarità d'un percorso, individuale e generazionale (si pensi, tra gli altri, a Moravia e ad Alvaro) che dall'espressionismo conduce al realismo, iniettando in quest'ultimo veleni critici e azzardi visionari che fungono da salutare antidoto rispetto al «realismo» bozzettistico e populistico, tardo-verista e «buonista» di tanti sedicenti neorealisti postbellici.

Già nel '27, discutendo del teatro espressionista di Toller, di quell'eccezionale temperie Barbaro coglieva le valenze critiche e il fondamento etico, ma anche i limiti di dolente inerzia, di acquiescenza all'orrore: «gli Espressionisti – scriveva – venivano dal buio e dall'orrore, sentivano vicina la luce», ma non riuscivano a raggiungerla. Buio/luce: in quest'antitesi c'è il senso d'un percorso che dalle tenebre espressioniste (e dal film-manifesto *Sperduti nel buio*, sperduto perché trafugato, ma pure come un'innovazione senza seguito) viri in direzione della luce dispiegata dell'ideologia, del «socialismo realizzato», dell'arte socialmente impegnata.

E non è un caso che il momento più emblematico, ed anche l'esito più alto, di questo percorso s'intitoli *Luce fredda*: quel bagliore tagliente, quella sorta di «alba tragica» e di lucidità smagante che dà il nome al romanzo del 1931, è insomma l'insegna d'una tensione etica ed espressiva che proprio nel momento supremo dello sforzo conoscitivo e stilistico, nella vertigine del disvelamento, dà il meglio di sé, appena si liberi dalla trasgressione coatta e dalla posa nichilistica, ma prima che s'acquieti nell'approdo d'una rassicurante ortodossia.

Allo stesso modo il Barbaro critico si libera dei fantasmi romantici, anarchici ed individualistici, di Joseph Roth in letteratura così come di Duvivier e Carné nel cinema; e propugna i nuovi *Doveri della critica* identificandoli nella milizia «contenutistica», che in quello scorcio degli anni Trenta anticipava il neorealismo coagulando «fascisti di sinistra» traditi e «astratti furori» antifascisti, nostalgici di Strapaese e delle avanguardie europee, lettori di Verga e di Dos Passos.

Di queste contraddittorie tensioni si caricano i racconti di *L'essenza del can barbone*, soprattutto quel programmatico *Punto di frizione*, del '28, in cui la polemica di Barbaro «si estende all'intera civiltà occidentale» (Buchignani) e perlustra nuove latitudini, all'incrocio fra vecchia Europa, rivoluzione bolscevica e atmosfere balcaniche (e si pensi al Rosso di San Secondo di *Tra vestiti che ballano* o meglio della *Signora Falkenstein*, oppure all'Alvaro dello splendido racconto *Il cavallo bianco*, per non dire del romanzo *L'uomo è forte*). A tali atmosfere, e alle problematiche intellettuali e ai registri espressivi che implicano, poco o nulla aggiungono le successive prove narrative, tra cui il romanzo *L'isola del sale* del 1935 e il tardivo sussulto sperimentale della *Capitana della Pallacanestro*, un racconto che, per essere stato pubblicato nel 1950, e cioè in pieno neorealismo, ha comunque il senso (e il pregio) d'una proposta alternativa e parzialmente autocritica.

E perciò è il caso di concentrarsi sul romanzo-chiave del '31, *Luce fredda*, che stupisce ed intriga fin dal suo polemico *incipit*: «Cafarnai assurdi, stracarichi di suppellettili avariate e di carabattole inutili e di pessimo gusto... Che idee possono nascere in simili ambienti, che anime ci si possono formare?... La casa dovrebbe essere tutta di cemento, di vetro, di porcellana: limpida, pulita, trasparente... [...] Standardizzate, Taylorizzate... frantumate i vasetti, i ninnoli, i quadri e tutte le altre porcherie... [...] È proprio vero che l'architettura è un'arte sociale!». Gl'interni *déco* degl'*Indifferenti* moraviani, gremiti di vizi e *bric-à-brac*, deflagrano nella pagina di Barbaro con una carica d'inusitata violenza, ma non isolata e immotivata, se si pensa alle coeve incursioni urbanistiche del Brancati degl'*Anni perduti* o del Dèttore di *Quartiere Vittoria*, agl'interventi di Vittorini in favore dell'architettura funzionalista, al fascino esercitato dalle idee e dalla figura di Edoardo Persico su letterati come Dino Garrone e sulla generazione dei giovani «realisti degli anni Trenta».

Semmai vale la pena di osservare come il «tempo di edificare» predicato da Borgese (e il suo *Rubè* è il più autorevole precedente dell'acerbo esame di coscienza di Barbaro e dei suoi personaggi) qui e altrove si traduca in un anelito morale che implica, insieme con il recupero delle solide architetture romanzesche, pronunciamenti altrettanto perentori in materia d'architettura, insomma una sorta di costruttivismo plurifunzionale ed anche eticamente motivato, se, qui come nella pigra Natàca di Brancati, l'emergenza è la «noia», ovvero «una specie di legge d'inerzia anche nel mondo morale e intellettuale».

Romanzo sperimentale, e perciò cerebrale, digressivo, discontinuo, *Luce fredda* vale proprio come accuratissimo regesto di tensioni, dibattiti

ti, slogan, *rêveries* fermentanti nell'inquieta gioventù degli anni Trenta, dall'estremo sussulto delle avanguardie, autoironicamente derise da Barbaro in casa Cumotti, tra stridori di jazz e «couplets del Movimento Cretinista Internazionale», a un florilegio di cascami di filosofia neokantiana o tardo-kierkegaardiana, e infine all'incombente *rappel à l'ordre* rappresentato, per questi giovani esagitati e disorientati, dal Concordato con la chiesa cattolica.

Queste tensioni attraversano, e arroventano, le relazioni fra tre gruppi di personaggi (il protagonista Sergio e i suoi amici; la coppia in crisi Leone-Tilde, nella cui casa Sergio abitava; il ritratto di borghesia in nero di casa Roggi, dov'egli si trasferisce, tra una sub-umanità di reprobri o reietti), cui infine si unisce la candida Maria. La quale legge, non a caso, *Le affinità elettive*: ed è piuttosto un teorema sulle elettive disarmonie e sull'incomunicabilità quello che Barbaro trama e sviluppa nell'intricata rete delle relazioni, di desiderio e ripulsa, di sopraffazione e subalternità, tra questi personaggi velleitari e vaniloquenti, tra gruppi e viluppi d'opache esistenze, tra spazi vitali di soffocante clausura.

Siamo sì nei pressi dell'insuperabile archetipo degli *Indifferenti*, ma con un di più di acrimonia rappresentativa e anzi caricaturale, alla Grosz o alla Maccari, e con un di più di esplicitezza e di verbalizzazione, com'è tipico di questa piccola borghesia intellettuale dedita a vane elucubrazioni e a cavillose autoanalisi, ma anche di «un popolo che all'insincerità deve il fatto di aver conservato una sua lingua, una sua fisionomia, una sua forma mentis». Il precipite finale, con lo stupro di Maria e il suicidio del ragazzo Ruggero, figura la fine dell'innocenza, dell'irresponsabile sospensione morale dell'adolescenza, e dunque la necessità di «riparare», ovvero di «riconoscere un ordine», un vincolo morale, un'ortodossia; ma rappresenta anche l'irruzione, finalmente, della «grande ed alta tragedia nel mondo degli adattamenti, degli equivoci, della commedia, della pochade».

Poche volte la letteratura e il romanzo europei hanno saputo esprimere, con tanta lucidità, la parabola degli intellettuali dall'azzardo all'impegno, dal dubbio e dalla ricerca alla certezza «categorica» d'una «morale», e alle «tragedie» che ne derivarono, e che hanno cruentato il Novecento.

Pasquale Tuscano

La voce di due poeti umbri
nella poesia europea del Novecento:
Aldo Capitini e Sandro Penna

Può sembrare strano mettere insieme Aldo Capitini e Sandro Penna in un discorso letterario e civile che vuol avere come fine quello di dimostrare quanto la voce dell'Umbria sia presente, attraverso il canto di questi due grandi figli di Perugia, nel coro della poesia europea più prestigiosa, specificatamente sul versante della difesa della dignità dell'uomo, della *humanitas* contro la *ferinitas* sempre più inquietante.

Capitini e Penna, per opposti motivi, quasi ostentano la loro "diversità": nell'impegno sociale e civile, nella "nonviolenza", il primo, nel dolcissimo canto di "fanciullo senza giudizio", di chi ama i sensi senza pentirsi, il secondo. Per questo, sono sembrati sempre ai più, se non antipatici, certo scostanti e paradossali, e da chi oggi li esalta, spesso sono più celebrati che capiti.

A chi li ha conosciuti solo occasionalmente e superficialmente hanno dato l'impressione di persone introverse, chiuse in un individualismo quasi urtante, e che ha fatto pagare loro prezzi altissimi di umiliazioni, di emarginazioni, di persecuzioni. Nei rapporti riservati della polizia fascista, Capitini viene definito «un *misanthropo* [...] che ha contatti *esclusivamente* con pochi alunni di scuole secondarie a cui insegna per campare la vita»¹. E se non ci fossero le testimonianze degli epistolari di Saba, di Montale, e gli scritti di Dario Bellezza, di Pecora, di Garboli, che lo ricordano anche nei momenti di più intima e struggente dolcezza, anche Penna viene descritto come modello insuperato della negazione della socialità, dell'apertura verso gli altri.

Capitini fu un operatore culturale atipico e scomodo, soprattutto ai marxisti settari e ai clericali oltranzisti. Allievo prediletto di Attilio Momigliano, fu in lungo e cordiale contatto anche con Cardarelli e con Un-

¹ Rapporto del questore di Perugia al capo della polizia di Roma del 10 febbraio 1942, in *Uno schedato politico, Aldo Capitini*, a cura di C. Cutini, Istituto per la storia contemporanea, Perugia, Editoriale Umbra, 1988, p. 92. Id. a p. 72. Il corsivo è mio.

garetti. Da studente alla Normale di Pisa, fece conoscere a Momigliano l'opera poetica di Michelstadter, autore tanto profondo e pensoso quanto volutamente ignorato soprattutto dalla critica accademica, e al Momigliano fu concretamente vicino quando, come ebreo, dovette vivere nella clandestinità, aiutandolo a nascondersi, insieme alla moglie, tra Perugia e Borgo San Sepolcro. Egli cercava nei poeti il *realismo* e la *serenità*, la *retorica*, che in quegli anni travolgeva e incendiava, offuscandole, le coscienze, e la *persuasione*, che ne sarebbe potuto essere l'unico, infallibile antidoto.

Capitini, oltre alle numerose opere di contenuto pedagogico e filosofico, o di orientamento civile e religioso sul versante della "religione aperta" e della "nonviolenza", pubblicò quattro raccolte di versi: *Terrena sede* (Pisa, 1928); *Sette canti* (Firenze, 1931); *Atti della presenza aperta* (Firenze, 1943); *Colloquio corale* (Pisa, 1956). Numerose poesie inedite si conservano nel Centro Studi capitiniano di Perugia.

Se le prime due raccolte possono considerarsi lavori ancora acerbi, apprezzabili esercizi poetici, gli *Atti della presenza aperta* e il *Colloquio corale* sono opere mature che, per motivi e per forme, collocano Capitini tra i maggiori "poeti-ragionanti" della nostra civiltà letteraria, da Campanella a Leopardi, da Saba a Montale, da Rebora a Jahier. Tra le sue "novità" risalta evidente l'abbandono degli stereotipati schemi metrici tradizionali, in perfetta consonanza con i teorici del verso libero e con gli ermetici; la dimostrazione che il ritmo, l'armonia, non si devono ottenere più con mezzi esterni, convenzionali, ma devono trarre la loro cadenza dal di dentro, dallo spirito che li muove, soprattutto dalle *pause* e dai *silenzi*. Egli ritrova così i suoi archetipi, anche musicali, nei testi biblici e anche nell'esemplarità ritmica, salmodiante, del *Cantico di frate Sole* e nei momenti più significativi delle *Laude* iacoponiche e di altri laudari umbri.

Capitini, in sostanza, è profondamente persuaso che, perché l'uomo del nostro tempo si rigeneri, occorra una lingua nuova e un nuovo canto. Così recupera, e fonde in una sintesi originale, il senso dell'ansia profetica del "messaggio" leopardiano della *Ginestra*, l'esortazione, cioè, agli uomini a confederarsi «in social catena», non contro «la nimica natura» ma per vincere l'urto delle spinte irrazionali del decadentismo e dei nazionalismi sempre più impietosi e disperati, con l'apporto fecondo di elementi orientali antichi e contemporanei, soprattutto del pensiero gandiano.

I temi dominanti gli *Atti della presenza aperta*, liriche che vedono la luce nel 1943, quindi in uno dei momenti più tragici della nostra storia, e

in una forma umile e dimessa, in una lingua colloquiale e partecipe, sono: la certezza della pace dopo la tempesta anche più orrenda; il valore catartico dell'umiltà; la necessità di guardare sempre avanti con fiducia e speranza; l'esaltante solidarietà, dopo l'inenarrabile abbruttimento, col povero e con l'emarginato, senza paternalismi caritatevoli o patetiche commiserazioni, ma con l'impegno di operare per il loro riscatto.

Col *Colloquio corale* del 1956, l'operazione di rinnovamento profondo, anche linguistico e metrico, è compiuta. Ribadisce la scelta per il verso libero trapuntato di pause, di silenzi, capace di generare una armonia nuova, di scendere nei meandri più riposti del cuore umano per portare la parola pacificatrice e tonificante della solidarietà, della fraternità, della nonviolenza, ma tenace e costante, per la giustizia sociale e per la pace tra tutti i popoli della terra.

Tema centrale del *Colloquio corale* è la «festa». Soltanto nella «festa» può trovare una compiuta realizzazione la «compresenza di tutti», già fermamente auspicata negli *Atti della presenza aperta*. Nella struttura, il *Colloquio* richiama il dramma greco, soprattutto per la prevalenza del «coro», nel quale, pur senza eliderla, la presenza dell'uno si fonde, in perfetta simbiosi, con quella di tutti, e si annullano l'orgoglio, l'egoismo, la sopraffazione, l'arroganza, l'istinto dell'imporsi sugli altri.

Com'è destino delle voci che devono scuotere le coscienze, l'opera poetica di Capitini, compreso *Colloquio corale*, non ha trovato fortuna di lettori. Ed è triste, anche perché buona parte della responsabilità è della scuola. Non uso agli inutili lamenti, constatava con amarezza: «Il *Colloquio corale* (1956) è poco noto (il libro di cui ho più copie nel mio magazzino di carte!), ed è invece così espressivo, che non mi oppongo alla tentazione di citare qualche cosa da esso piuttosto che da altri libri»².

* * *

Sandro Penna (Perugia, 1906-Roma, 1977) è una delle voci più pure e più originali, universalmente riconosciute, della poesia europea. Per la particolare specificità del suo canto, Penna è già un classico. Un aspetto su cui non si sono soffermati i suoi critici è la straordinaria consonanza umana e poetica col conterraneo Properzio. Come lui, anch'egli è vivace per interessi culturali e per radicale anticonformismo, quanto ricercato ed elaborato nello stile e nella modulazione del verso.

² A. Capitini, *Italia nonviolenta*, Perugia, Centro Studi Aldo Capitini, 1981, p. 21.

Fanciullo senza giudizio, negato a freni e a vincoli di qualsiasi genere, istintivo, beffardo («Felice chi è diverso / essendo egli diverso / Ma guai a chi è diverso / essendo egli comune»), a volte evocativo e orfico, ribelle alle astruse complicazioni della cosiddetta «civiltà», proietta la sua vicenda umana e poetica nell'orizzonte della «diversità» per ritrovarsi nella sua autenticità di uomo nel grembo incontaminato della natura-madre. Per lui, la Storia non è quella che si misura per calende, dai rigorosi connotati cronologici, e costruita e ordinata a piacere, e a comodo, dei più. Questa storia ufficiale, egli contrappone la *sua* storia, la *sua* visione della vita e degli eventi, fatta paradigmatica di una cognizione universale e palinogenetica dell'uomo, che non è illusorio e vanesio sognare, fuga dalla realtà e dagli eventi. È proposta di un altro modello, diverso da quello stabilito dal corso della civiltà, modello ch'egli vive e soffre, mentre avverte, e disprezza, lo stolto compatimento che, per la sua visione del mondo, per il suo «eros indisciplinato», per ricordare lo smalzato eufemismo di Anceschi, gli manifesta l'umanità che lo circonda.

Penna vuol essere solo se stesso, sprofondato nel suo sogno folle di vivere vertiginosamente la sua «viva passione» nel grembo vivificante della natura, ardente di ritrovare l'ancestrale libertà delle origini, del perdersi nelle «armonie profonde» di cui è tessuto il mondo, che, al contrario, ai «moralisti» pare avviluppato di «catene». Tali «armonie profonde» trovano la cifra emblematica nel mondo semplice e primordiale, quasi segni di un tempo mitico e ancestrale: paesi, osterie, periferie, sale d'aspetto di stazioni ferroviarie, orinatori pubblici, quartieri popolari, operai, contadini, straccivendoli, latterie, bettole, biciclette, garzoni, treni, e fanciulli, tanti fanciulli, gai, sereni, belli, felici, «gravidi di luce», dalle «piume leggere», «chiari e leggeri» «come il vento d'aprile».

Penna canta, con indimenticabili accenti, il desiderio, dolce e malinconico, di vivere. L'intero suo «canzoniere» è un inno alla vita. In poche scarse parole sa racchiudere il grande enigma: «Io vivere vorrei addormentato / entro il dolce rumore della vita». Il poeta desidererebbe vivere «addormentato», nella condizione, cioè, di non prendere esatta coscienza della realtà, dentro il tumulto («rumore») vivificante («dolce») della vita. Proprio come gli ignari fanciulli del *Sabato del villaggio* leopardiano, i quali, giocando, fanno un «lieto romore»; o come *I pastori dannunziani*, ai quali, lontani dai loro monti, la nuova, e diversa, condizione di vita sull'Adriatico selvaggio e affascinante suscita *dolci* rumori, voci e sensazioni che, dalla montagna al mare, sono sempre gli stessi, e che gioiscono del piacere di vivere l'avventura della migrazione, come il

poeta quella dell'essere nel «dolce rumore della vita». Egli vuole vivere l'avventura dell'odissea terrena con un amore intenso e fermo, ribadendo il vigore e la validità dell'inno alla vita che deve, sempre, vincere la morte:

*Oh stelle in corsa
L'amore della vita!*

*Nostalgia della vita in me riaffiora
E fa triste la tomba che mi onora.*

E nel gioco epigrafico del distico, unico esempio nel nostro Novecento per grazia e armonia di canto, incide momenti d'indimenticabili trasalimenti dell'animo, come quando, ad esempio, richiama al naturale senso della «tenerezza»: «La tenerezza tenerezza è detta / se tenerezza cose nuove detta». O come quando, allontanato da casa, triste e solo, si ritrova presso le sponde del fiume a lui fraterno per la dolcezza dell'abbandono e l'amore per la solitudine. Vive, così, un momento di quasi straniamento dal mondo, col suo dolore, l'unica realtà che gli pare di poter amare, nell'indifferenza generale degli uomini e delle cose, della stessa luna tentatrice e suggestiva, che si nasconde e riappare, ma che non riesce ad interessarlo:

*Mi nasconda la notte e il dolce vento.
Da casa mia cacciato e a te venuto
mio romantico amico fiume lento.*

*Guardo il cielo e le nuvole e le luci
degli uomini laggiù così lontani
sempre da me. Ed io non so chi voglio
amare omai se non il mio dolore.*

*La luna si nasconde e poi riappare
-lenta vicenda inutilmente mossa
sopra il mio capo stanco di guardare.*

Il suo canto vuol essere un inno alla «strana gioia di vivere». È la ragione sostanziale, e la novità, della sua poesia, destinata a durare nel tempo e a lanciarsi nello spazio infinito: «La mia poesia non sarà / un giuoco leggero / fatto con parole delicate / e malate. // La mia poesia lancerà la sua forza / a perdersi nell'infinito».

Anticonformista, povero, inquieto, ma a modo suo felice, Sandro Penna rimane certamente poeta tra i più moderni e vivi del Novecento europeo, da noi sostanzialmente senza precedenti e, probabilmente, senza seguito, che, come pochi altri, sa farci vivere la vita senza detestare la morte, facendoci ritrovare, nella sua personalità solitaria e scontro-sa, una parte non effimera della nostra umanità.

Rosa Maria Monastra

Una *querelle* antichi/moderni sul «Mondo» di Pannunzio

Febbraio-marzo 1949. Tra il primo e il quarto numero del nuovo settimanale «Il Mondo», destinato ad accogliere il meglio dell'intelligenza democratico-liberale italiana, divampa una breve, serrata polemica tra due letterati a un tempo affini e diversi, accomunati dallo stesso sentire antiautoritario e dalla stessa flaubertiana dedizione alla scrittura¹, ma lontanissimi l'uno dall'altro nel modo di rapportarsi al proprio tempo. Stiamo parlando del milanese Giovanni Battista Angioletti e del siciliano Vitaliano Brancati: l'uno allontanatosi dall'Italia fin dal '32 per incompatibilità nei confronti del regime, l'altro inabissatosi due anni dopo – per le stesse ragioni – nella sua isola. Con questi dati biografici alle spalle, e considerate le numerose convergenze in materia di letteratura (antirealismo, diffidenza nei confronti del grosso pubblico, attenzione alla prosa d'arte...), è evidente che la controversia del '49 poteva essere solo una controversia amichevole, tra compagni di strada; pure il divario di posizioni emerso in quella circostanza non deve essere sottovalutato quando si voglia delineare in tutta la sua ricchezza e molteplicità di sfaccettature l'ambiente in cui si radicava la rivista di Pannunzio.

Angioletti e Brancati, dunque. Cautamente ottimista il primo, che dalla formazione in ambito vociano continuava a estrarre fiducia nell'azione intellettuale, disponibilità al nuovo, voglia di misurarsi col cambiamento; sempre più melanconico e pessimista il secondo, che – dopo un

¹ Sulla centralità di Flaubert nella riflessione di Brancati si veda S. Contarino, *Vitaliano Brancati ovvero i «piaceri» del moralista*, in *L'umorismo e il comico e altri studi di letteratura siciliana*, Rovito (CS), Marra, 1991, pp. 113 e sgg. Quanto ad Angioletti, R. Bertacchini ha giustamente evidenziato nella sua opera una «tendenza flaubertiana alla letteratura intesa e professata come qualità e ricerca di perfezione artistica», tendenza che si esprimerebbe «attraverso le tappe gradualì e coerenti dell'«aura poetica», della «prosa evocativa», della «discontinuità liberatrice» e dell'«uso della parola»» (*G.B. Angioletti*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Novecento*, dir. da G. Grana, vol. V, Milano, Marzorati, 1982, p. 4257).

breve tentativo di partecipazione al clima di ricostruzione postbellica² – andava maturando un disagio tanto più pervasivo in quanto nutrito di motivazioni molteplici – personali, ideologiche, esistenziali. Accomodante e accattivante Angioletti, il cui convinto europeismo e le cui aperture al moderno lasciavano intatta, sì, la venerazione nei confronti dei “classici”, ma reclamando nuovi modelli più consoni all’attualità; perentorio e caustico Brancati, che nell’avanzare del Novecento inclinava ormai a vedere un regresso verso la barbarie, e che sempre più volentieri si rivolgeva ai grandi del secolo passato, o vagliava e selezionava alla luce di quelli i propri contemporanei. Va da sé, d’altra parte, che sottolineando la facile integrazione dell’uno e la crescente solitudine dell’altro non intendiamo affatto esprimere una valutazione a vantaggio del primo: al contrario, non c’è dubbio che dei due sia il secondo, il sofferente, sarcastico, anticonformista Brancati, a offrire un più alto e significativo sguardo sulla propria epoca.

Ma veniamo ai dettagli della polemica.

A suscitare (involontariamente) lo scontro fu Angioletti, che sul primo fascicolo del «Mondo» (19 febbraio) esordì con una cronaca teatrale di un certo impatto (sebbene poi, a guardar bene, piuttosto superficiale e approssimativa). *Molière e Kafka* si intitolava tale cronaca, dove – traendo spunto da due concomitanti eventi teatrali romani (il *Don Giovanni* di Molière al Piccolo Teatro e la riduzione Gide/Barrault del *Processo* di Kafka al Teatro dell’Università) – si pretendeva di definire in poche righe l’essenza del «nostro tempo» e quella dei «classici». La sin-desi copulativa del titolo («Molière e Kafka») vi si configurava sostanzialmente come un’avversativa, come la marca di un’insanabile rottura: Molière, secondo l’autore dell’articolo, sarebbe il rappresentante di quei «tempi felici» in cui l’ordine morale era indiscutibile, chiare le colpe e motivati i castighi, a consolazione delle «anime bennate»; Kafka invece testimonierebbe la «tragedia» contemporanea, la tragedia di un mondo che ha perduto «il senso del giusto e dell’ingiusto, del bene e del male».

Sono lontani i tempi d’oro. Nella nostra infinita, esaltante libertà di pensare, anche le frontiere della soggezione sono cadute. Non abbiamo più

² Si pensi alla collaborazione alla «Città libera» (con le sei *Cronache del 1945*, cinque delle quali confluirono l’anno successivo nel volume *I fascisti invecchiano*, Roma-Milano, Longanesi). Altre «cronachette» apparvero nel ’46 sul «Tempo» (cfr. *Il borghese e l’immensità. Scritti 1930/1952*, a cura di S. De Feo e G.A. Cibotto, Milano, Bompiani, 1973, pp. 141-147). Sarà del resto lo stesso Brancati, nel ’52 (*Ritorno alla censura*, Bari, Laterza, pp. 27-28), a definire il ’45-’46 come «l’unico periodo in cui si ragionò civilmente» in Italia.

timore di guardare dentro di noi, di scrutarci, di incitarci a dire di noi tutta la verità, soltanto la verità. E questa è la grande lezione dell'arte d'oggi. Ora, non diciamo che Kafka debba essere un modello da seguire supinamente; ma chiediamo: chi sarebbe del tutto sincero, se tentasse di scrivere nei nostri giorni come Molière scrisse nei suoi? Qualcosa è finito, è passato alla storia: la storia gloriosa dello spirito umano. Ma non si possono ripetere esperienze, che hanno già esaurito tutte le possibilità del dato iniziale.

Sul piano linguistico-formale Angioletti, che (com'è noto) negli anni Venti/Trenta era stato alfiere dell' «aura poetica» e della «prosa evocativa»³, adesso si pronunciava invece per una sorta di grado zero della scrittura: a suo dire, infatti, il “contenuto” rigido, scontato dei “classici” consentiva soluzioni brillanti, leggerezza di tocco e ritmi agilissimi («la grazia dello stile»), il “contenuto” così misterioso e dolorante dei contemporanei esigerebbe invece un linguaggio «poco colorito, talvolta quasi neutro, ma estremamente intenso e severo». In tal senso la riduzione/traduzione di Gide gli appariva perfettamente in asse con la mutata condizione umana, trattandosi di «un linguaggio ricco, felice nell'espressione, ma del tutto distaccato dai modi tradizionali, e il più possibile lontano dal mestiere». In conclusione:

Non ripetiamo, dunque, la facile esclamazione: che gioia, dopo tanto problemismo, ricrearsi l'anima nei classici!... Che c'entra? Molière è un grande, grandissimo uomo di teatro, un artista, un poeta; e il suo nome vivrà finché vivrà l'arte. Ma non è forse eludere le proprie responsabilità, richiamarsi al passato, quando il presente ci fa paura, così come il timoroso discepolo si richiama in ogni polemica all'autorità del proprio maestro? Se noi vogliamo dare una sensazione veritiera del mondo in cui viviamo, dobbiamo, certo, venerare anzitutto gli antichi, senza dei quali altro non saremmo che dei poveri bruti; ma parlare quindi di noi stessi secondo la nostra più chiara, più illuminata e coerente coscienza.

Ce n'era abbastanza perché Brancati, nemico dichiarato del “profondismo” ma avvezzo a spingersi sempre in profondità, oltre l'abbaglio delle mode, degli snobismi e dei gerghi *passe-partout*, esplodesse in uno sfogo di “malumore”⁴. Sul numero due dello stesso settimanale (26 feb-

³ G.B. Angioletti, *Aura poetica*, «L'Italia Letteraria», a. I n. 14, 7 luglio 1929 (poi in *Servizio di guardia*, Lanciano, Carabba, 1932, pp. 61-73); *Prosa evocativa*, «L'Italia letteraria», a. III n. 12, 14 giugno 1931.

⁴ Il termine costituisce quasi una bandiera per il “moralista” Brancati: dall'epoca fascista (cfr. *I piaceri del malumore*, del '38, poi nella silloge *I piaceri*, Milano, Bompiani,

braio) egli inaugurava una sua rubrica – significativamente intitolata *I dispiaceri* – appunto attaccando l'uscita angiolettiana. Il fatto che registrasse il dissenso sotto la più ampia e collaudata etichetta *Gli antichi e i moderni*, ci può far pensare che Brancati intendesse marcare ironicamente l'«antichità» (o scarsa «modernità») della *querelle*; quel che è certo è che egli voleva soprattutto proporre una polarità quasi ideale, per la quale «antichi» erano tutti gli scrittori preoccupati della «chiarezza» e «moderni» quelli superficiali e faciloni, protetti dall'alibi della «Complessità».

È quasi superfluo specificare per quale delle due categorie partegiasse il nostro scrittore:

Non credo che l'uomo moderno sia più ricco dell'uomo del Seicento. Se dovessi dire la verità, direi che è estremamente più povero. La ricchezza di una mente non è data dal numero di questioni che la storia più lunga gli dà agio di contemplare, ma dalla serietà con cui vi s'impegna, e dalla responsabilità e il coraggio che vi spende.

Al Gide minore esibito da Angioletti, Brancati contrapponeva quello ben maggiore ed esplicito degli interventi teorico-critici, donde cavava una citazione che ci par degna di siglare buona parte della stessa produzione brancatiana, a partire almeno dagli anni Trenta fino a *Paolo il caldo*:

Il vero classicismo non è il risultato di un freno esteriore: simile freno rimane un artificio e produce soltanto opere accademiche. Le qualità che ci piace definire classiche, a me pare che siano soprattutto morali, e volentieri considero il classicismo come un armonioso fascio di virtù fra cui la prima è la modestia... Tra i pregi dello stile classico non uno è raggiungibile senza il sacrificio di qualche compiacimento. Quei pittori e letterati che maggiormente lodiamo posseggono una maniera; invece il grande artista classico lavora per non averne: egli si affatica per raggiungere la banalità. Qualora giunga alla banalità senza fatica alcuna, vuol dire che non è un grande artista. L'opera classica si farà forte e bella soltanto in ragione della parte romantica che riesce a domare⁵.

1943) a quella democratica (si veda per esempio *Tempi noiosi*, del '48, poi in *Il borghese e l'immensità*, cit., pp. 247-250; e si veda, nell'ambito della polemica con Angioletti, il pezzo intitolato *Male e bene*, di cui parleremo più avanti).

⁵ La citazione proviene certamente da A. Gide, *Incontri e pretesti*, scelta e traduzione di E. Emanuelli, Milano, Bompiani, 1945, pp. 91-92: Brancati vi combina un brano della *Risposta ad una inchiesta sul «classicismo»* riprodotta in nota con un altro tratto dall'«intervento» sul tema *Classicismo*.

Una faticosa «banalità», dunque, contro una facile «maniera», la «modestia» contro il «compiacimento»: e ciò come una lotta rivolta non soltanto verso l'esterno, verso l'andazzo contemporaneo, ma soprattutto verso l'interno, verso la propria stessa «parte romantica». *Questo* Gide appare veramente come uno specchio di Brancati, come un suo *alter ego*. Oltre a fornirgli il destro per una indiretta stoccata contro Angioletti (il quale appunto qualche anno prima si era dichiarato «neoromantico»)⁶, le dichiarazioni dello scrittore francese consegnavano a quello siciliano la forma della *sotie* in una confezione appropriabile e personalizzabile: ossia come un esercizio di autoriduzione e autocultamento in chiave di apparente «banalità». Un esercizio pregno di inquietudini e risentimenti etici: non per nulla la polemica brancatiana contro il proprio tempo era prima di tutto una polemica di ordine morale, e solo in seconda battuta di ordine intellettuale. In tale contesto, era di primaria importanza rilanciare contro i «moderni» l'accusa di paura e viltà:

Davvero i nostri contemporanei sono più seri e forniti di autorità personale che non gli uomini del Seicento e del Trecento, o del cinquecento avanti Cristo?

Noi li vediamo sempre con le mani alzate, nell'atto di arrendersi a qualcuno. Chi vuole, se li piglia, purché abbia la voce forte e prometta noie, lavori forzati, marce forzate, spionaggio e guerra. Pentiti del libero esame come di un peccato pauroso, sono pronti ad abbracciare una fede qualunque, materialistica o fascistica o cattolica, purché la prima sia assoluta e non soggetta a revisione, la seconda sia inebriante di retorica e di crudeltà, la terza sia priva di contenuto cristiano, e tutte e tre abbiano per sacerdoti i poliziotti [...].

E ancora:

Il dubbio di Leopardi è chiarissimo; i dubbi di Omero, di Sofocle, di Euripide sono chiarissimi. Quelli dei nostri contemporanei sono oscuri. Perché? Perché sono i dubbi di animi ristretti e avviliti. L'ermeticità del linguaggio è l'ipocrita reticenza di chi non vuol far capire come vadano le cose nel suo cervello.

⁶ Cfr. gli interventi di Angioletti su «Oggi» tra il febbraio e il maggio 1941 (poi nel volume *Le carte parlanti*, Firenze, Vallecchi, 1941, nella sezione *Nuovo romanticismo*). Sulla questione si vedano anche, su «Primato», le posizioni di G. Piovene (15 giugno 1940), M. Lupinacci (15 marzo 1941), G. Della Volpe (15 maggio), M. Alicata (1 giugno). Non è un caso dunque se i perplessi e disfatti eroi brancatiani, gli Edoardo Lentini e gli Antonio Magnano che nel '49 vanno appunto prendendo corpo sul «Mondo», si aggirano, durante la guerra, incalzati da un'improvvisa «voglia di romanticismo».

A questa sfuriata antinovecentesca il buon Angioletti si credette in obbligo di rispondere immediatamente con una *Piccola difesa del secolo* (5 marzo). Una difesa piena di buon senso, se vogliamo, nonché cavallerescamente prodiga di riconoscimenti verso l'«amico»/avversario⁷; ma è evidente che siamo su un'altra lunghezza d'onda, che mancano ad Angioletti gli strumenti per cogliere il nodo autentico della questione e il significato del «malumore» brancatiano. Dire, com'egli fa, che «gli scrittori [...] sono sempre in polemica contro il proprio tempo», e che «in realtà il mondo di oggi non è migliore né peggiore di quello di ieri», significa infatti appiattire la storia su una morale astratta, sempre identica a se stessa, significa – in definitiva – vanificare la stessa funzione critica della letteratura e ridurre il ruolo dello scrittore “negativo” a quello di un patetico borbottone misoneista e *laudator temporis acti*. Se non si può dar torto ad Angioletti quando rimprovera a Brancati una concezione mitizzata dell'Ottocento, resta il fatto che al suo discorso sfugge proprio l'essenziale: e cioè il valore di quella mitizzazione in quanto punto di vista stranianti sugli “errori” (e gli orrori) del presente.

Con un colpo d'ala dei suoi migliori, sul numero quattro del «Mondo» (12 marzo), il “moralista” Brancati si impadronisce della controversia – e la chiude – fornendo una lezione pratica di “grazia” stilistica, a implicita dimostrazione che questa è sempre possibile e che gli “antichi” hanno ancora molto da insegnare. *Male e bene*⁸ si intitola questo suo secondo intervento, ed è un titolo che si direbbe in corrispondenza speculare, chiasmica, non solo rispetto al già citato passo angiolettiano in cui si parlava del «senso [...] del bene e del male», ma altresì rispetto al primo titolo dello stesso Brancati *Gli antichi e i moderni* (il male: i moderni = il bene: gli antichi). La specularità come forma esterna di un rovesciamento delle posizioni: Brancati anzitutto trae ironicamente le conseguenze dall'impostazione avversaria («Dunque, noi stiamo recitando una vecchia commedia, ripetuta milioni di volte sotto il sole? E le persone come me, irritate contro il proprio secolo, vanno ripetendo senza saperlo una trita canzone malinconica, affidata in ogni età a coristi dal viso scuro?»); quindi d'un tratto ribalta la situazione a proprio vantaggio, lasciando in-

⁷ «Egli sa benissimo, anche per fortunata esperienza personale, che i nostri contemporanei (i migliori, s'intende [...]) pongono il loro impegno maggiore nel raggiungere l'esattezza, la precisione assoluta del linguaggio». E più avanti: «Brancati [...] si trova tra i più sinceri e coraggiosi giudici dei nostri errori». In questi complimenti, comunque, non è da escludere la presenza di un'ambiguità ironica.

⁸ Opportunamente incluso nella citata silloge *Il borghese e l'immensità*, cit., pp. 274-276.

teramente ad Angioletti la parte sgradevole, quella del «corista dal viso scuro», ed esponendosi invece, per parte propria, al caldo «sole» di una più articolata e fluida concezione della realtà.

Voglio essere io questa volta l'ottimista e dire che la storia non mi sembra così noiosa e monotona. Fondamentalmente, gli uomini sono sempre uguali, ma i loro atti sono sempre diversi. Non è il bene e il male che qui ci interessano, ma i modi infiniti di essere buoni e cattivi. Non è la legge del decadere quella che stiamo studiando, ma i nuovi inauditi modi di decadere.

Come se non bastasse, dopo aver giustificato – con una dura tirata contro i contemporanei – il proprio diritto al “malumore”, egli così conclude:

Naturalmente, malumore per le cose generali. Perché nulla c'impedirà di lavorare, nella nostra piccola cerchia, lietamente e con buona coscienza. Questo nostro malumore è stato forse frainteso. Noi diventiamo tristi al pensiero che molti si sono privati della facoltà di essere allegri. Facoltà che noi non abbiamo ancora perduto.

Quanto ai nomi menzionati alla rinfusa da Angioletti a difesa della cultura novecentesca (Verga, Croce, Pirandello, Gide, Lawrence, Joyce, Bergson, Freud, Einstein, Maritain, Kafka), Brancati – che su qualcuno di essi avrebbe forse avuto qualcosa da eccepire – qui preferisce evitare le questioni di merito⁹, limitandosi a osservare che «nessuno di questi uomini è nato nel Novecento»: in altri termini, se Angioletti li ha sospinti in avanti, oltre l'*epochè* di un'inquieta modernità, egli invece li fa rifluire indietro, verso l'aureo Ottocento. Sgombrato così il terreno dalle presenze vistose, ormai ufficialmente acquisite o comunque acquisibili senza remore, Brancati può prendersela col suo vero avversario, o meglio con coloro che trattano lui da avversario. Ossia con la cosiddetta «cultura nuova» italiana, una cultura ideologizzata e intollerante che egli vive quasi con una sorta di paranoia:

[...] Quando mai l'obbedienza pretese, come ai giorni nostri, di comandare agli spiriti indipendenti e solitari, e di schiacciarli se non si fossero pie-

⁹ Nel suo primo intervento, *Gli antichi e i moderni*, invece, nella foga della polemica egli aveva in qualche modo limitato il proprio consenso sul *Processo* di Kafka, definendolo sì «un'opera insigne», ma anche un romanzo «meno complesso e misterioso di quella sorta di processo che è l'*Edipo re* di Sofocle o il *Macbeth* di Shakespeare».

gati? Quando mai il servilismo si sfogò, come ai giorni nostri, in atti di così assoluta, profonda, minuziosa, duratura tirannide?

Che i conservatori siano conformisti, è cosa di tutti i tempi. Ma che siano conformisti, convenzionali, obbedienti, trepidanti i cosiddetti rivoluzionari, è cosa soltanto dei nostri tempi.

Ed ecco qui la più importante e delicata motivazione del “malumore” brancatiano. Se i «rivoluzionari» moderni sono «conformisti, convenzionali, obbedienti, trepidanti», vuol dire che oggi, per essere il contrario – ossia anticonformisti, innovativi, liberi, coraggiosi –, occorre adattarsi a passare per “reazionari”. È appunto quello che accade al nostro scrittore, il quale non a caso in un intervento del '51 sul «Corriere della Sera» risemantizzerà a suo modo tale lemma, in una sorta di indiretta autodifesa:

Reazionario: uno dei termini più usati ai nostri giorni. È il sasso a cui ciascuno lega il suo biglietto da visita prima di scagliarlo contro l'avversario. Chi non l'ha detto e chi non l'ha avuto detto? I fascisti l'hanno scritto nel più tragico dei loro documenti, la dichiarazione di guerra del '40; i russi l'hanno pronunciato milioni di volte alla radio; Gramsci, in carcere, l'affibbiava agli intellettuali del Rinascimento e in modo particolare a Erasmo, i giornali di estrema sinistra ne sono così pieni che se dovessero ogni volta stamparlo in grassetto parrebbero brulicanti di un'invasione di formiche.

[...] In tempi tenebrosi meritavamo di essere insultati in modo tenebroso. Ma chi è che c'insulta? E prima di tutto cosa vuol dire reazione?

Forse la spontanea protesta della ragione alle storture logiche o quella del coraggio alle prepotenze? No, perché la parola suonerebbe elogio.

La reazione dei ricchi, che non vogliono cedere, contro i poveri che chiedono? Sarebbe una limitazione. In questo caso, un intellettuale distaccato dai beni terreni sfuggirebbe a un simile insulto.

La reazione dei vecchi contro i giovani? Nemmeno. I fascisti cantavano «giovinezza» ed erano reazionari.

La reazione dei classici contro i romantici? Neppure. Molti romantici si sono rivelati assai più reazionari dei classici.

In verità non tutte le proteste e non tutte le azioni «fatte in senso contrario» sono reazioni. E allora? Che cos'è reazionario? Secondo noi, i modi di argomentare e di agire che si svolgono in nome di un dogma.

Reazionario è il contrario di critico¹⁰.

¹⁰ V. Brancati, *Reazionario*, «Corriere della Sera», 14 agosto 1951; poi in *Il borghese e l'immensità*, cit., pp. 359 e sgg.

Non tanto Angioletti, dunque, né in genere una cultura giornalistico-salottiera come quella da lui impersonata, costituiscono il vero obiettivo di Brancati nella polemica del '49, quanto piuttosto una ideologia di sinistra sempre più rigida e intollerante. In queste sue sofferenze e insofferenze possiamo anche intravedere un contraccolpo della vicenda del «Politecnico» (sul quale, non lo si dimentichi, Brancati stesso pubblicò un suo pezzo)¹¹; più in generale, vi cogliamo gli effetti di una lacerazione etico-culturale, una tormentata ribellione a dettami e modelli che non si possono e non si vogliono condividere, ma dei quali pure in qualche misura si avverte il fascino, o comunque l'insinuante capacità di ricatto morale.

Non sopportando di essere bollato come un «reazionario» in nome di un dogma, Brancati reagisce all'insulto capovolgendo – ancora una volta – le parti: coloro che si proclamano rivoluzionari sono da lui sprofondati in «una misera vetustà medioevale», «quelli che Gramsci chiama reazionari» vengono elogiati per la loro libertà di pensiero¹². Certo, questo rovesciamento è troppo schematico per essere persuasivo, troppo intriso di personali risentimenti per pretendersi imparziale; né del resto di per sé può convincerci lo stesso «classicismo» brancatiano (il suo antinovecentismo), intessuto come esso è di rinvii squisitamente novecenteschi. Pure ci colpisce e ci inquieta la forza con cui Brancati avverte e rifiuta ogni irrigidimento illiberale, ogni conformistica pigrizia, ogni subalternità alle idee vincenti (o anche soltanto al luogo comune)¹³. Ed è questa forza, alla fine, ciò che gli consente di oltrepassare le strettoie della propria epoca, di reclamare ancora attenzione di lettura, in questa

¹¹ V. Brancati, *Appunti sull'uomo d'ordine in Italia*, «Il Politecnico» n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 49-50. Si tratta di un intervento già apparso sul «Tempo» del 12 dicembre 1946: niente di speciale, dunque; né del resto ci poteva essere una particolare sintonia tra i due scrittori siciliani, entrambi innamorati della libertà ma in termini e con caratteri assai diversi. Tuttavia la riproposta del pezzo sulla rivista di Vittorini (proprio nello stesso fascicolo in cui quest'ultimo pubblicava la famosa lettera a Togliatti su *Politica e cultura*) assume il senso di una testimonianza di solidarietà in un momento particolarmente difficile.

¹² V. Brancati, *Reazionario*, cit.

¹³ Come tra i primi ha osservato P.M. Sipala (*Vitaliano Brancati*, Firenze, Le Monnier, 1978, pp. 108-109), se è vero che «il punto di vista brancatiano non si colloca in una determinata angolazione che permetta la misurazione delle distanze e delle differenze», tuttavia è anche vero che lo stesso «moralismo» gli consente di «definire in positivo, con lucidità, i suoi ideali politici e la sua ottica laica: tolleranza, libertà, distruzione assoluta dei dogmi». La peculiarità dell'ottica brancatiana, peraltro, continua ad alimentare valutazioni divergenti: si veda la polemica tra G. Ferroni e G.C. Ferretti («Belfagor», novembre 2000 e marzo 2001).

tetra alba del terzo millennio: insomma, è questa forza che gli consente di configurarsi effettivamente come un “classico” del ventesimo secolo. Magari nell’ultima delle accezioni calviniane:

È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l’attualità più incompatibile fa da padrona¹⁴.

¹⁴ I. Calvino, *Perché leggere i classici*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1955, t. 2°, p. 1823.

Guido Nicastro

Dalla lingua al dialetto:
La rosa di zolfo di Aniante e Buttitta

L'8 luglio 1958 va in scena a Venezia *La rosa di zolfo*, «commedia fantastica in otto quadri» di Antonio Aniante, per la regia di Franco Enriquez; interpreti, fra gli altri, Paola Borboni e Domenico Modugno. Ma già l'anno prima lo scrittore di Viagrande aveva pubblicato il romanzo omonimo che gli avrebbe offerto il materiale per la scena.

La rosa di zolfo è la storia di Rosalia, giovane bellissima che vive in un «paesetto di poche case nel cuore umido della Sicilia» non lontano da una miniera di zolfo. Figlia di zolfataro anch'ella, è invitata dal padre a sposare un altro giovane zolfataro, Colao, ma con resistenza accetta il consiglio, dal momento che la sua vita solo in parte si svolge sul piano della realtà: fantastica e indolente, infatti, vive un sogno tutto suo nel quale occupa un ruolo predominante il Contino del Pagnolo, il figlio del padrone della miniera, con cui può appagare il proprio desiderio di amore e di lussuria. Se Colao rappresenta la realtà quotidiana, il lavoro, la regola, il Pagnolo ha il fascino del diverso, del proibito. Può accadere allora, come nella migliore tradizione naturalistica, che il marito uccida l'amante; ma ciò non impedisce al sogno di continuare e ai personaggi di riprodursi in altre sembianze. Dopo l'omicidio d'onore, Rosalia (si noti l'omonimia con la santa palermitana che le conferisce un alone mitico tra il sacro e il profano) si mette in viaggio per le Madonie (il viaggio è, come sanno i lettori più avvertiti di Aniante, un *topos* della sua opera) e qui ritrova Colao in uniforme di carabiniere e il Pagnolo nelle vesti di brigante. Ancora una volta oscilla tra desiderio di ordine e di purezza e bisogno di evasione e di trasgressione. Stretta tra le soffocanti mura domestiche in un paese che non conosce neppure il refrigerio dell'acqua fresca e sorgiva, è portata a fuggire alla ricerca dell'elemento che la disseti. E in questa ricerca lei non s'acquieta, non sceglie, rimane piuttosto in uno stato perenne di ambiguità, disponibile a sempre nuove avventure. Ecco quindi che fugge dalle mire del carabiniere e del brigante, per approdare a Palermo, nell'angiporto dove si fa meretrice. Ma anche qui

il suo dilemma rimane irrisolto: ora Colao ha preso le sembianze di uno scaricatore di porto e il Pagnolo quelle di un mafioso che vuol condurre con sé la giovane nell'America del Sud a fare la bella vita. Rosalia è tentata a partire, ma il risveglio la salva da una decisione che metterebbe in crisi il suo intimo equilibrio. Dopo i ripetuti vagabondaggi della fantasia, sembra che ora ritorni in sé. Probabilmente sono stati i postumi di una meningite che l'hanno lasciata in uno stato di confusione mentale a farla fantasticare tanto; più verosimilmente è stato il suo desiderio di evasione da una realtà misera e soffocante a farle sognare un mondo diverso. Resta il fatto che tutto il racconto si dipana tra veglia e sogno, tra realtà e fantasia, tra reminiscenze naturalistiche e simbolismo onirico.

Il romanzo si chiude sugli zolfatari che tornano dal lavoro, mentre Rosalia prepara una minestra per il marito intonando una litania tra il sacro e il blasfemo:

Ortiche...

Ora pro nobis.

Pane stantio...

Agnus dei.

Sale pepe zolfo...

Peccata mundi.

Basilico rosmarino zafferano prezzemolo nepitella...

Janua coeli.

Ed olio purissimo di mandorla amara.

Ite missa est!

Così si conclude il romanzo e anche l'opera teatrale. Il testo drammaturgico non si discosta infatti da quello narrativo per quanto riguarda *fabula* e personaggi. Naturalmente nel romanzo il narratore si concede largo spazio per commentare l'azione e procede in maniera più distesa a parlare di uomini e fatti appena accennati sulla scena. Ampia parte del finale è dedicata, ad esempio, alle vicende di poliziotti e mafiosi che riempivano le cronache palermitane degli inizi del secolo: Petrosino è arrivato nella capitale siciliana per combattere il crimine organizzato e con lui la lotta alla mafia assume toni epici e leggendari. Aniante può allora divertirsi a fare il verso alla tradizione popolare, presentando poliziotti e mafiosi come marionette di cui lui tira le fila in maniera ironica e divertita.

A teatro è costretto invece a stringere l'azione, deve eliminare episodi e personaggi secondari e non può abbandonarsi a svolazzi liricheggianti. Pur sfolto, il testo del romanzo, però, viene fedelmente ripro-

dotto: rimane la stessa la trama dell'opera con la sua mescolanza di naturalismo e di simbolismo onirico, rimangono gli stessi i personaggi presentati con partecipazione emotiva, nel caso almeno della protagonista, ma anche con leggerezza ironica e gusto dell'assurdo e della provocazione. Lo stesso rilievo che ha nel romanzo mantiene la Pilucchera (la pettinatrice), vecchia megera un po' maga e un po' ruffiana che assiste Rosalia nelle sue imprese. Ma anche gli altri, Colao, il Pagnolo, il padre di Rosalia, non si discostano dagli antecedenti narrativi.

Aniante infatti trascrive alla lettera gran parte del romanzo, in primo luogo i dialoghi, com'è naturale, mentre attribuisce le parti più propriamente narrative a un coro che ha il compito di raccordare le scene e consegna i momenti descrittivi alle didascalie.

Del resto la misura epica ben si attaglia a questo teatro che non ama la tradizionale divisione in atti, ma si compone di quadri staccati ai quali dà unità la presenza della protagonista. L'azione non progredisce, ma si aggira in una serie di variazioni sullo stesso tema. La conclusione dell'opera ci riporta infatti alla situazione iniziale, senza mutamenti di sorta. Non c'è approfondimento psicologico o maturazione interiore dei personaggi che appaiono piuttosto come marionette che si concedono al piacere del viaggio e dell'avventura con divertita *nonchalance*. Il pensiero corre per ciò alle avanguardie parigine frequentate da Aniante nei lunghi soggiorni nella capitale francese. Ma ormai siamo lontani dallo sperimentalismo rivoluzionario degli anni Venti, mentre lo scrittore preferisce riannodare le fila con la letteratura e il teatro siciliano dell'Otto e del Novecento. La zolfara è infatti luogo topico della scena isolana, da Giusti-Sinopoli al Verga di *Dal tuo al mio*, sino al Rosso delle *Sintesi drammatiche* e della *Bella addormentata*: emblema di una condizione tragica di vita, essa significa violenza e sfruttamento, miseria e morte. D'altra parte anche il motivo del delitto d'onore, con il marito che uccide il presunto amante della moglie, rimanda alla tradizione del teatro naturalista inaugurata da *Cavalleria rusticana*.

Naturalmente, diverso rispetto agli autori citati, è il modo in cui Aniante elabora il materiale a disposizione. Le suggestioni del simbolismo e del surrealismo fanno della *Rosa di zolfo* un'opera del tutto nuova rispetto ai modelli ottocenteschi, ma essa si mantiene lontana per molti versi anche dalle esperienze di Rosso di San Secondo e dal suo espressionismo deformante, anche se resta d'obbligo il riferimento alla *Bella addormentata* e alla sua «avventura colorata».

Perché la Sicilia di Aniante, come quella dello scrittore nisseno, è terra mitica di contrasti infuocati e di passioni ardenti, di aneliti alla pu-

rezza e di desideri innominabili, simboleggiata da quella rosa che dà titolo alla commedia e con la quale sembra identificarsi la protagonista. Ma tutto ha qui la levità del sogno e l'esperienza di Rosalia avviene senza scosse e traumi psicologici. Il suo desiderio del viaggio, nel quale sembra riflettersi una pratica di vita dell'autore sempre in bilico tra dimora nell'isola e fuga verso altri lidi, si compie naturalmente come in una fiaba e anche l'esperienza più malfamata, quella dell'angiporto palermitano, non ha nulla di terribile e angosciante, ma conserva i tratti di una dolce avventura:

Nell'angiporto di Palermo, all'angolo di una viuzza di mafiosi, sorge una casetta verde e rosa a un solo piano con il balcone di ferro battuto ornato di gerani e gelsomino arabo già sbocciato. Un fanale addossato all'angolo, alla sera, quando è acceso, dà alla casetta un po' di civetteria. Filtra dalle persiane una debole luce rosea: sopra la casetta e tutto intorno domina il mare, con le barche dei pescatori.

Dopo tanto fantastico vagabondare Rosalia ritorna in sé e la tela cala su di lei mentre con gli stessi gesti e le stesse parole del romanzo prepara la minestra per il marito che torna dalla miniera.

Ma l'avventura della commedia, a differenza di quella della protagonista, non ha termine. Perchè dieci anni dopo la prima rappresentazione, il 24 aprile 1968, viene messa in scena al Teatro Club di Catania sotto la direzione di Nando Greco, in una riduzione e adattamento dello stesso Greco; ma la novità dello spettacolo, che si avvale delle musiche di Francesco Pennisi e della presenza canora di Rosa Balistreri, è data dalla traduzione del testo in siciliano operata da Ignazio Buttitta e Francesco De Felice.

In tal modo la commedia si configura in maniera del tutto nuova e originale, soprattutto per l'intervento del poeta di Bagheria che muta i cori narrativi e prosastici di Aniante in versi lirici.

A prima vista, nessuno scrittore come Buttitta può sembrare più lontano dal mondo poetico e culturale di Aniante: quanto quest'ultimo è onirico e surreale, tanto l'altro è calato nella realtà economica e sociale della sua Sicilia. Buttitta, con evidenza, è autore «impegnato», nell'accezione gramsciano-comunista prevalsa in Italia negli anni Cinquanta e nei decenni successivi. Ma è anche poeta che nutre grande interesse per la tradizione popolare dei cantastorie e degli spettacoli dei pupi che lo affascina con le loro avventure mirabolanti e iperboliche. Non gli è estraneo, poi, il gusto della favola, come prova *Colapesce*, leggenda siciliana in due tempi andata in scena al Teatro Comunale in Fiera di Mes-

sina nel marzo del 1986, nella quale fa rivivere le gesta di questo personaggio mitico vissuto ai tempi di Federico II, dal quale viene sottoposto a prove di abilità e di coraggio, che alla fine si sacrifica per amore della Sicilia buttandosi a mare a sorreggere le colonne su cui poggia l'isola.

Oltre tutto lo scrittore di Bagheria conosce anche i toni divertiti e surreali che costituiscono la cifra stilistica più appropriata per definire l'opera di Antonio Aniante. Basterebbe citare i versi di *Cavalleria Rusticana*, poesia della raccolta *Io faccio il poeta*, in cui immagina che sulla testa degli uomini spuntino corna d'oro da tutti desiderate:

A sira lucissiru,
illuminassiru i strati:
na prucissioni di corna
senza santi
tutti i siri:
fussi un spittaculu.

Non sembrerà strano quindi che Buttitta intervenga sul testo del corregionale, volgendo in siciliano la commedia. Per lui – ne dà testimonianza *Lingua e dialettu* della stessa raccolta – il dialetto è la lingua del popolo a cui conferisce identità e libertà espressiva.

Certo, la traduzione dialettale imprime al testo una dimensione naturalistica che l'originale non possiede; il dialetto ci riporta a una ben concreta realtà locale e meno della lingua si presta a esprimere una realtà simbolica e onirica: ce lo dice, ad esempio, la traduzione della dannunziana *Figlia di Iorio* compiuta da Borgese.

Per ciò che riguarda *La rosa di zolfo*, l'attenzione di Buttitta è attratta da immagini di realtà sociale già presenti nel testo di Aniante a cui egli dà, nel suo adattamento, il maggior rilievo possibile; in particolare la zolfara diventa il *Leitmotiv* di tutta la commedia, sin dal coro d'inizio che così rielabora l'originale:

Si cunta e si arricunta
ed ognunu metti a junta:

Ca ci fu nta la Sicilia
un paisi puvureddu
d'abitanti sulfarara
nta lu nfernu senza creddu.

Unni u pani, u stissu pani,
era amaru comu feli

chiù di sulfaru scippatu
nta sulfara senza celi.

L'abbitanti, arsi i siti,
comu a vucca da surfara;
travagghiavanu ca testa
sutta a lama da mannàra.

Ma fra chisti c'era una,
na picciotta di vintanni,
ni lu cori focu e ventu,
e sunnava cosi granni.

L'acqua un c'era, e vidia l'acqua,
c'era chiantu, e sintia sonu,
e l'affritti surfarara
li videva supra un tronu.

Era figghia da Sicilia
da Sicilia senza aria:
ca vi levanu lu sulì
e ci dunanu a malaria.

Da Sicilia chi camina
e ci tiranu li petri:
di sta terra c'havi un passu
chi misura centu metri.

Si chiamava Rusulia,
Rusulia comu la Santa;
e si cunta e si racconta
e la storia si canta.

I fatti narrati sono gli stessi, come gli stessi sono i personaggi, ma tutto è cambiato: la Sicilia che vien fuori da questi versi è quella che appare in tanta parte della poesia e del teatro di Buttitta. È la Sicilia colpita dalla violenza della storia, terra di zolfare e di malaria, assetata d'acqua e di giustizia sociale:

Semu a tavula assittati
capu chiurma e sulfarara
non c'è ligna e mancu focu
e non vugghi la quadara.

C'è pi tavula la terra,
la tuvaghia d'erba sicca:
pani duru e cumpanaggiu
sempri u stissu e sempri picca.

Non mancano però all'inizio e alla fine del terzo quadro, là dove il tono favolistico prevale sulle intenzioni di denuncia sociale, versi più consoni all'originale:

Rusulia senza chiù frevi;
ci passau la malattia;
sutta a prevula assittata
isa l'occhi e sfantasia.

Nta lu celu luminusu
comu surfaru nto latti,
vidi u mari e milli navi:
una arriva, ed una parti.

Vidi chiazzi strati e luci,
vidi festi canti e genti;
e un munnu accusì granni
trasi e nesci da so menti.

E ancora, quando inizia il viaggio di Rosalia:

A cavaddu la rigina
passa vaddi munti e ciumi,
e la sedda non è sedda,
ma cuscinu fattu i piumi.

Lu cavaddu un'è cavaddu,
havi u tempu pi timuni:
centu lampi dintra un lampu,
una badda di cannuni!

Comu negghia tutta d'oru
la rigina acchiana e scinni;
e cu l'ali senza l'ali
tagghia l'aria brucia i pinni.

La rigina da surfara,
finalmenti, in libirtati,

sbutta l'acqua da muntagna,
manna l'acqua a l'assitati!

Si apprezzi poi il tono giocoso di questo coro nel quarto quadro, quando Colao e il Pagnolo in veste di carabinieri e di brigante, credono di avere accanto Rosalia e trovano invece la Pilucchera:

L'omu i liggi e lu briganti
si isaru li mutanni,
e parevunu du cani
cu la cuda ntra li gammi;

si liccavanu lu mussu
arraggiati comu cani,
ca sintevunu lu ciauru
e nto furnu un c'era pani.

Nei dialoghi, abbastanza ridotti rispetto al testo primitivo, l'intervento di Buttitta non è altrettanto incisivo, anche se non mancano qua e là le metafore originalissime di un poeta che a più riprese si è dichiarato «pazzo d'amore». Si veda per tutte, al quadro quinto, questa battuta di Rosalia, che appartiene al suo miglior repertorio poetico:

Vurrisi na carrittata d'amuri. A furnu addumatu. Sugnu spinnata di panni caudu.

L'impegno del traduttore si riconferma a pieno nel finale. Anche qui Rosalia prepara la minestra per il marito, ma Buttitta non chiude su questa scena la commedia. Aggiunge piuttosto un coro che è un inno al sole, una nota di speranza per quanti, zolfatari e non, vivono nelle tenebre della violenza, dello sfruttamento e della miseria:

Nta surfara nun c'è lustru
notte e ghiornu c'è lu scuru,
ca di surfaru è lu tettu,
e di surfaru lu muru
e di surfaru lu muru.

Ca c'è un tettu raccamatu,
e la sira ci su i stiddi,
milli stiddi nta lu cielu
comu occhi i picciriddi
comu occhi i picciriddi.

C'è lu sulì, c'è lu sulì!
ca lu fici lu Signuri!
pi li poviri e li ricchi
pi li grassi e pi li sicchi,
pi li gauti e li vasci
pi li figghi nta li fasci.

Viva u sulì!
Viva u sulì!
Lu facemu Mperaturi!
Lu facemu Mperaturi!
Mperaturi!
Viva u sulì!

Aniante conclude con un ringraziamento al Signore perché faccia piovere, Buttitta scioglie questo canto al sole perché dia luce e calore agli uomini e al suo fuoco si consumino le scorie dell'ingiustizia sociale.

Si tratta di due diverse concezioni della vita e dell'arte che si incontrano e, nondimeno, dalla riscrittura scaturisce un'opera omogenea che non mostra gli scarti di una composizione a più mani e, pur lontana in molti tratti dal testo primitivo, ne accoglie e trasmette il messaggio mantenendo una sua coerenza poetica e teatrale.

Sergio Campailla

Eros in Sicilia

Mi sono trovato a trascorrere i primi anni dell'infanzia in una grande città industriale del Nord, negli anni del dopoguerra. Era una condizione difficile, delle cui ragioni possedevo peraltro una scarsa consapevolezza. Vivevo all'interno di una famiglia siciliana, a contatto con altre famiglie siciliane, cellule staccate nel contesto di una comunità indigena, sostanzialmente sconosciuta e refrattaria. Per astuzia di sopravvivenza, ho sviluppato precocemente i meccanismi di mimesi, illudendomi che portassero una sanatoria: e dunque, in prospettiva, i benefici dell'integrazione.

Per dare un'idea di questa condizione, non trovo di meglio che proporre l'equivalente dell'immigrazione ebraica negli *slums* di New York o di Chicago nei primi decenni del secolo, su cui è nata un'importante letteratura, da Saul Bellow a Henry Roth.

Ho potuto così verificare per esperienza diretta la tenacia e la funzione esorcistica di alcuni luoghi comuni, in riferimento alla Sicilia e al Meridione, ma in particolare alla Sicilia. Questi luoghi comuni di identificazione sommaria sono: la mafia e il sesso. Ed entrambi costituiscono un territorio di sfruttamento libero, nella divulgazione dei mass media e in particolare nell'immagine cinematografica e televisiva: la mafia a livello nazionale e internazionale (in fin dei conti, rappresenta un po' il nostro unico western), il sesso più spesso in chiave paesana e tendenzialmente comica.

Siamo abituati a pellicole con attori inattendibili, a un dialetto impunito, a copioni di consumo. Interpreti come Buzzanca, o un truccatissimo Giannini, o anche mimi valenti come Franchi e Ingrassia smerciano largamente questo stereotipo.

Esiste insomma un pregiudizio del meridionale e del siciliano erotomane, che dentro di sé pensa sempre a una cosa sola: a quella. Eppure, nonostante che la cultura e la letteratura siciliane vantino una prestigiosa tradizione, i Moravia, gli Henry Miller, i Singer, le Anaïs Nin, le Jong,

e tanto meno un esploratore infero della forza di un Freud, non sono siciliani.

Dico questo in spirito di obiettività, con una constatazione a sorpresa che semmai può valere ad aprire un dibattito. E perciò credo che si debba render merito a Giuseppe Savoca, il quale ha ritenuto di organizzare un Convegno su questa tematica in ambito universitario, bucando senza saperlo il conformismo di una consuetudine.

Il caso di Verga è, come al solito, esemplare. Il primo Verga, borghese, si immerge di slancio in questa problematica erotica, che prolunga, compensa ed enfatizza le sue aspirazioni private; ma appunto, il biografismo lo tallona da presso, e il tono è eccitato, anzi sovraeccitato, persino morboso, scarsamente veritiero. Più interessante, piuttosto, quanto egli ci dice, forse in modo inconscio, sul rapporto tra eros e condizione sociale, tra eros e promozione sociale. Mentre la stessa commistione tra amore e malattia sembra ricalcare moduli romantici o addirittura scapigliati.

Nel secondo Verga (so bene che questa periodizzazione è approssimativa e non accettata da tutti) cambia la musica, ed è una musica di silenzio. In *Nedda* il rustico Janu fa le sue *avances* erotiche alla raccogli-trice di olive con queste parole, che non difettano di concretezza: «Sai perché ragliano gli asini?» Siccome Nedda lo sa, cala il sipario: la rappresentazione riprende *post factum*, con calcolato scavalco. La tecnica, se si bada, corrisponde, confermandolo, all'atteggiamento manzoniano. Allorché il perfido Egidio mette in atto la sua strategia di seduzione, il Manzoni si limita ad informarci che «La sventurata rispose», emendando il *Fermo e Lucia*. L'aggettivo da solo giustifica la laconicità del verbo. Francamente, verrebbe voglia di chiedere: «Che cosa ha risposto Gertrude?» Dal cattolico Manzoni al laico Verga si costituisce la linea per così dire istituzionale della letteratura italiana alta.

Naturalmente, esiste anche un Verga maturo in cui eros e pathos reagiscono in straordinaria tensione. Basti pensare a una novella come *Cavalleria rusticana*, nella direzione del delitto d'onore; o a un capolavoro come *La Lupa*, nella dimensione ancestrale dell'incesto. Ma anche manipolando questo magma, Verga rimane – né potrebbe essere in altra maniera – uno scrittore ottocentesco, aristocraticamente abbottonato secondo un codice di decenza e censura.

Anche il caso di De Roberto risulta assai interessante ai fini di questo discorso. Come dimostra la documentazione degli epistolari, il giovane De Roberto si muove in una posizione imbarazzante per arretratezza. Dà alle stampe un romanzo come l'*Ermanno Raeli*, che riprende in

epoca tardo-ottocentesca una problematica squisitamente protoromantica, cercando una via d'uscita nuova con l'*exploit* falso del suicidio deviato. Mitologia della donna angelicata e scalmana idealistica sono gli ingredienti alla base di questo testo; su cui più tardi, l'autore tornerà, sofisticando le proprie motivazioni, nel vano tentativo di occultare la mossa sbagliata. La confessione implicita nel *Raeli* riflette i tabù di una cultura isolana, ma certo De Roberto non si mostra anticipatore. A sua volta, *L'Illusione* è uno splendido romanzo d'amore, sotto il segno di un Flaubert, ma sempre nei termini di una psicologia dell'amore sublimato, nel movimento dialettico tra illusione e delusione, al di qua comunque della soglia dell'eros e della corporalità. Ed è significativo che De Roberto riesca a scrivere un libro della mole e della forza dei *Vicerè* senza strutturarli su una storia amorosa. Qualsiasi editor oggi, ammesso per assurdo, di fronte a un manoscritto del genere lamenterebbe questa mancanza. *I Vicerè* presentano la caratteristica quasi paradossale di essere un grande romanzo senza amore. Di qui forse la luce fredda che molti critici, in parte equivocando, gli attribuiscono.

Non ho ovviamente la pretesa di fare una rassegna sistematica nel giro di rapide considerazioni, mi limito invece ad accennare ad alcuni autori che mi sono più vicini, con indicazioni essenziali, che andrebbero problematizzate e arricchite, ma forse sufficienti a disegnare un indirizzo generale.

Su questa parete segreta si arresta anche la scavatrice instancabile del pensiero di Pirandello. Forte inibizione e semmai *exacerbatio cerebri* riscontriamo nella passione declamata dei sei e degli innumerevoli personaggi pirandelliani; mentre lo scarto dalla norma che è di un Liolà riconduce pur sempre la gioia dell'eros alla legittimità della fecondazione.

Anche in chi è esperto di psicanalisi come Tomasi di Lampedusa si conferma la soprelevazione narrativa, reticente e sia pure sapiente. E bisognerà immaginare l'acqua che si invortica tra le due sponde: da una parte, l'ombelico inguardabile della consorte del protagonista, dall'altra l'accoglienza furtiva della prostituta, che esclama in deliquio: «Principone!».

Il sesso è addirittura sostanzialmente assente in uno scrittore come Sciascia; e ha rare, senili figurazioni nelle dicerie di Bufalino.

Fanno vistosa e importante eccezione alcuni scrittori, tra i quali soprattutto Ercole Patti e soprattutto Brancati, che da questo punto di vista rappresenta l'autore più avanzato. Brancati non a caso ritrova e riscatta un ardore adolescenziale dannunziano, rivisitandolo in luce critica e satirica, e non solo in rapporto al tema ben noto del gallismo, ma ap-

profondendolo e soffrendolo come ossessione, tragedia, follia, collegata con la morte. Quest'ultima, del resto, è un'ombra lunga che, nel detto o nel non detto, appartiene a tutta la letteratura siciliana.

Tanto più in questo genere di argomenti, è più agevole parlare degli altri che di se stesso. Bisognerà riconoscerlo: in un'epoca tecnologica come la nostra, in cui lo spazio del letterario si riduce sempre più per effetto del *déjà vu* e per consunzione scettica, i pornografi sembrano essere i più strenui, se non gli ultimi, assertori dei diritti dell'arte. Ma per quanto mi riguarda, ho sempre sentito come una verità fondamentale che la sessualità è un epicentro, profondo e copertissimo, di quella zona a continuo rischio sismico che è l'esistenza. E che perciò non potevo restituire, nemmeno in minima parte, quella complessa verità se non, aumentando il rischio, avvicinandomi a quel centro o almeno tenendo sempre presenti i movimenti potenziali e le energie investite. Per farla breve, la mia convinzione è sempre stata che il sesso è un linguaggio, e un linguaggio originale.

Mi provo a valutare se e quanto questa convinzione abbia nutrito la mia opera, in uno sforzo autocritico.

Già in *Una stagione in Sicilia*, pubblicato nel 1981, affrontavo la problematica della pubertà, la scoperta del sesso, e la sua economia in rapporto alla morale repressiva. La realtà scabrosa e rimossa della masturbazione viene rappresentata sulla scena, in un diverso progetto artistico e in qualche misura pedagogico. L'eros è proibito e perturbante, elemento decisivo dell'ordine o del disordine che ci circonda. Ma appunto è linguaggio da interpretare, segno di estraneità o di comunione, chiave segreta per penetrare gli incastri della compagine sociale. L'esperienza traumatica di Antonio si forma all'interno della comunità, nel dubbio – che struttura l'opera dall'inizio alla fine – se partecipare alla repressione attraverso la denuncia o se invece sviluppare gli interessi vitali della connivenza.

Nell'affresco del *Paradiso terrestre* non c'è più un problema e una singola vicenda, ma una molteplicità intrecciata di situazioni: la corrente del racconto percorre i labirinti oscuri del quadro parentale, offre una aperta rappresentazione della fenomenologia esistenziale e storica. Centrale è la tematica dell'amore duplice e simultaneo che attrae l'architetto Vanni Corvaia, e contribuisce a scinderne la personalità. Di qui la suggestione del mito di Zeusi, che teorizza la complementarità delle forme della bellezza. L'amore è raccontato anche come gioia e gioco erotico, ma nello stesso tempo, in un rito imprevedibile, si nasconde e si svela come l'altra faccia di thanatos.

Nei racconti di *Voglia di volare*, che sono appena usciti, già il titolo può essere letto come un'indicazione di poetica. La simbologia e i significati del «volo» accentuano le istanze di libertà e di trasgressione. In *Malophoros*, che apre la raccolta, viene cantato un amore omosessuale. In *Passioni* gli svolgimenti della vicenda conducono ad una fine dove affiora la latente bisessualità del personaggio; ma soprattutto, il racconto, apparentemente svagato, sul presupposto di un recidivo richiamo fantastico pone un inquietante interrogativo – almeno a mio giudizio – sulla natura dell'amore. Il *Dialogo con l'angelo* forse è il più ambiguo, il più disponibile a sollecitare e a smentire le ipotesi di un'interpretazione psicoanalitica. Ne *Il Santo Gattopardo* l'amore è quello coniugale, interrotto dalla morte dell'uomo. Mentre in *Buio* e nella *Campagna elettorale* ritornano, in differente manifestarsi, le occasioni e le tentazioni dell'eros proibito.

Questo, in sintesi e per sommi capi. Ma a me, scorporato dal vivo dell'opera, sembra anche troppo analitico.

Michela Sacco Messineo

La forma del saggio critico: modalità e parabola nel Novecento

La riflessione sempre più frequente sulla nozione di canone letterario ha consentito il proliferare di un gran numero di modelli diversamente articolati. Il confronto dialettico di una serie di sistemazioni storiografiche, rispetto alla persistenza di scrittori e di opere che hanno attraversato il Novecento, ne ha modificato la portata storica, restringendo e allargando gli spazi loro assegnati, con un approdo a esiti conoscitivi spesso nuovi o orientati, comunque, verso le più svariate prospettive.

Una uguale ricchezza di dibattito non è toccata al «saggio critico», cioè al più diffuso mezzo di cui si sono serviti gli studiosi, soprattutto accademici e universitari, per sottoporre ad analisi la scrittura letteraria. Di gran lunga più persistente si presenta, infatti, il canone tradizionale relativo al suo statuto, così come si è sedimentato nel tempo. Nelle forme di un organismo rigorosamente scientifico, esso si è presentato quale strumento ermeneutico più utilizzato e diffuso, nonché più autorevole, di interpretazione per la sua pretesa di cogliere la realtà delle cose e di approdare al significato di esse, nella convinzione di un «obiettivismo gno-seologico» in grado di giungere all'assolutezza e all'univocità della verità.

Ma già, alla fine degli anni Quaranta, Adorno esprimeva a questo riguardo non poche perplessità sottolineando «l'inadeguatezza» dei critici nella società borghese che, fregiandosi almeno in apparenza dei caratteri della «competenza», assumevano arbitrariamente anche le vesti dell'obiettività mentre esprimevano in realtà una visione dogmatica della cultura: «Il privilegio della loro informazione e delle loro posizioni consente loro di dire il loro parere come se fosse l'obiettività celando in realtà – affermava – l'obiettività dello spirito dominante». E commentava: «essi collaborano alla tessitura del velo in una contemplazione soddisfatta di sé»¹.

¹ T.W. Adorno, *Critica della cultura e società*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, p. 5 e 22; ma si confronti anche pp. 3 e sgg.

L'intellettuale francofortese individuava, dunque, nella forma del saggio un esito autoritario, in contrasto proprio con le sue origini radicate nella legittimazione del dubbio, nel rifiuto delle regole del gioco condotto dalla scienza e dalla teoria organizzata. Citava, a questo proposito, il giovane Lukàcs quando, ne *L'anima e le forme*, indicava, nella «frammentarietà»², la qualità propria di questo genere critico, in virtù della «aperta esperienza dello spirito» propria della sua struttura. E, contro una norma di pensiero ormai «stabilizzata», ne sottolineava la apertura di prospettiva: «i suoi concetti brillano della luce di un *terminus ad quem* che gli rimane sconosciuto e non invece di un manifesto *terminus a quo*; ed è qui che il suo stesso metodo esprime l'intenzione utopistica»³.

Le esigenze da cui muovevano Lukàcs e Adorno non erano, peraltro, isolate. Accanto a queste due personalità di intellettuali si potrebbero accostare altri grandi nomi come Spitzer, Sklovskij, Auerbach, Curtius, Benjamin, Debenedetti, Barthes, per citarne solo alcuni, sottolineando come in loro l'uso della struttura saggistica comportasse forme aperte e ricche di suggestioni diverse, che escludevano di fatto falsi universalismi e sintesi generalizzanti⁴.

Avanzando la convinzione di una non adeguata indagine sullo statuto del saggio critico, non voglio, comunque, sottovalutare questi grandi esempi e nemmeno tenere in poca considerazione, peraltro, l'amplissimo dibattito degli ultimi decenni relativo ai numerosi strumenti metodologici utilizzabili per l'interpretazione dei testi letterari.

Intendo piuttosto, anticipando le conclusioni, sottolineare come, nella variazione dei diversi metodi che hanno innervato tale strumento interpretativo, la sua costituzione non sia sostanzialmente variata nel modo di presentarsi e di porsi, ma abbia mantenuto dei presupposti comuni su cui è forse opportuna una ulteriore riflessione, sollecitata peraltro da varie parti.

Non è mancato di recente un autorevole invito, ad esempio, a tornare a interrogarsi sulla critica, certo in funzione di una rinnovata elabora-

² G. Lukàcs, *L'anima e le forme, Teoria del romanzo* (1911), Milano, Sugarco, 1963, p. 32.

³ T.W. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura* (1943-1961), Torino, Einaudi, 1979, p. 18.

⁴ Si veda a questo proposito A. Berardinelli, *La critica come saggistica*, in C. Di Girolamo, A. Berardinelli, F. Brioschi, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 44, 55 e *passim*.

zione di originali approcci metodologici. È l'intervento, in questa direzione, di Cesare Segre quando, riflettendo sulla ipotesi di una crisi della critica letteraria che attraverserebbe questi anni, egli nota fra l'altro come si siano «fatti rari o deboli i tentativi di soluzione» e come si stenti a «formulare nuovi piani di lavoro»⁵. In queste osservazioni probabilmente è da cogliere, pure, un atteggiamento di autocritica e di ripensamento, che Ceserani considera segnale, in ogni caso, di vitalità e fecondo quindi di futuri sviluppi⁶.

Suggestive indicazioni in tal senso sono contenute, per altro verso, in una originale riflessione sulla «dimensione postuma della letteratura», oggetto di un libro forse non abbastanza meditato dai lettori né recepito in profondità, che è *Dopo la fine* di Ferroni⁷. Il libro sollecita verso una ecologia della comunicazione, in una situazione culturale in cui è preminente tenere il passo col mercato piuttosto che salvare la complessità e la pluralità delle conoscenze, necessità su cui insiste invece lo studioso, adombrando, se è il caso, pure una sorta di *epoché*, una pausa meditativa, come la aveva invocata Anceschi, quale sospensione del giudizio rispetto ad affermazioni definitive⁸. Intanto, la coscienza del “dopo”, di una letteratura calata in un tempo in cui si è consumata la sua lunga tradizione, ci costringe comunque a una riflessione sulla necessità di nuovi strumenti rispetto a una diversa realtà⁹.

Sugli spazi ancora disponibili, propri del critico saggista, anche Berardinelli ha espresso le sue perplessità¹⁰. Nel delineare una storia del genere saggistico, che segue nella sua nascita e nei suoi sviluppi, nella varietà delle sue tipologie, ne analizza il dispiegarsi nel Settecento di tutte le “potenzialità”, notando come in questo secolo, sulla problemati-

⁵ C. Segre, *Una crisi anomala, Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, p. 7.

⁶ R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza, 1999, p. 41.

⁷ G. Ferroni, *Dopo la fine. La condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.

⁸ L. Anceschi, *Il caos il metodo. Primi lineamenti di un'estetica fenomenologica*, Napoli, Tempi moderni, 1981, p. 21.

⁹ G. Ferroni, *Dopo la fine. La condizione postuma della letteratura*, cit., p. 192.

¹⁰ «Forse l'epoca della saggistica è tramontata insieme con una funzione militante della critica letteraria e della critica della cultura in generale. L'estensione dei grandi apparati burocratici e tecnocratici della cultura, lo sviluppo delle comunicazioni di massa (sviluppo che da tempo non è più oggetto di analisi incisive), e la fine della tradizionale società letteraria rendono aleatoria l'esistenza del critico saggista, che sopravvive, a volte, in forme puramente arcaicizzanti e improbabili». (A. Berardinelli, *La critica come saggistica*, cit., p. 75).

cità propria del genere fondato da Montaigne, prevalga «la volontà di scoperta, di verifica empirica, di rigore logico»¹¹.

Dal maturarsi delle diverse esperienze si arriva alle espressioni del Novecento in cui, rispetto alla utilizzazione sempre più diffusa del saggio sia nella interpretazione degli scrittori, sia nell'uso proprio della critica accademica e di quella militante, non è corrisposto un adeguato ripensamento della forma utilizzata, se non all'interno, prevalentemente, dei diversi metodi interpretativi di cui essa si è servita. Vanno, comunque, apprezzate le singole posizioni degli studiosi, che ne sono gli esponenti più significativi, quando questi esprimono la tendenza all'indipendenza «da ogni assetto sistematico», rifiutando ogni perentoria certezza nella propensione all'antidogmatismo, a un atteggiamento scettico ed eretico¹².

Proseguendo nella direzione proposta da Berardinelli, è opportuno continuare a riflettere sulle posizioni critiche che mettono in discussione le forme di una cultura consolidata per una verifica aperta della realtà, pronta a rivedere le sue conclusioni, a porsi dialetticamente rispetto a voci diverse, come è nella prospettiva di Eco quando, parlando di «opera aperta», rifletteva sui fondamenti metodologici della ricerca, invitando a osservare l'opera letteraria da una pluralità di prospettive¹³. Era la sua una posizione che consentiva di porsi all'esterno dei due grandi metodi largamente praticati in Italia, il sociologico marxista e lo strutturalistico, e che si rivelava più che mai duttile nel momento in cui questi ultimi entravano in crisi sotto la spinta del decostruzionismo e, in genere delle estetiche della ricezione, in cui l'attenzione preminente era rivolta al ruolo del lettore¹⁴.

Con la crisi dei grandi sistemi metodologici, rivisitare la forma del saggio, nella struttura e nel linguaggio che lo connotano, è una auspicabile operazione di riflessione su quanto i metodi lo abbiano condizionato, spesso arricchito, talvolta, invece, impoverito nella sua vitalità. Ritornare a riflettere sulle sue prevalenti tipologie per ipotizzare qualcosa di diverso, seguendo il crinale lungo cui si è snodato il genere del saggio con le sue variazioni di percorso, costituisce, comunque, la via per rinnovarlo, per coglierne il senso più completo, l'uso, il ruolo, la necessità di cambiamento.

¹¹ Ivi, pp. 43 e sgg.

¹² Ivi, pp. 48 e sgg.

¹³ U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

¹⁴ Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; C. Segre, *Ermeneutica e storiografia*, cit., pp. 259-296.

Certamente, rispetto alla visione della letteratura come pratica sociale da un lato e come struttura dall'altro, secondo cui le parole e la scrittura sono una catena di segni all'interno di un sistema chiuso, non si può non ricordare che c'è un tipo di critica soggettiva come c'è una critica basata sui giudizi di valore – ce lo ricorda Eagleton¹⁵ – ma anche una critica che si è arricchita degli strumenti di altri ambiti, antropologici, psicanalitici, ecc.; né sono da dimenticare le figure del grande umanesimo europeo che abbiamo già ricordato, anche se non è nessuna di esse che bisogna privilegiare o escludere.

Una crisi profonda determina, peraltro, in particolare la critica decostruttivista che, nel mettere in discussione l'analisi dell'opera letteraria così come l'aveva concepita lo strutturalismo, quale struttura chiusa scandita da «unità simmetriche di significanti e significati», suggerisce l'idea di qualcosa che si sottrae a ogni sistema o logica, in un «continuo oscillare, disperdersi, disinnescarsi del significato». È la «disseminazione», come la definisce Derrida¹⁶, che non si può rintracciare «entro le categorie della struttura del testo», ma nemmeno «entro quelle di un approccio critico tradizionale ad esso»¹⁷, per cui è necessario uscire fuori, aldilà di ogni costruzione metodologica che si presenti secondo significazioni univoche¹⁸.

La scrittura, come ogni altro processo linguistico, opererebbe, infatti, per differenziazione; ogni forma di linguaggio, in particolare, il discorso letterario, conterrebbe questa eccedenza in grado di oltrepassare il senso del testo verso un differimento di esso. «Lo strutturalismo si riteneva soddisfatto allorché aveva sezionato un testo in opposizioni binarie (alto basso, chiaro scuro, natura cultura, eccetera)» – dichiara Eagleton, sottolineando la posizione opposta del decostruzionismo, che «tenta di dimostrare come tali opposizioni, per poter continuare a vigere, siano costrette talvolta a invertire o ad abbattere se stesse, tal'altra a bandire ai margini del testo alcuni dettagli imbarazzanti, che possono invece essere riutilizzati proprio per mettere in crisi quelle opposizioni»¹⁹, puntando sulle «aporie» e le «impasse del significato», mettendo in crisi ogni tipo di ragionamento e di giudizio da una pretesa oggettivistica.

¹⁵ T. Eagleton, *Introduzione alla teoria letteraria*, a cura di F. Loregano, Editori Riuniti, Roma, 1998, pp. 132 e sgg.

¹⁶ J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, trad. di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1971.

¹⁷ T. Eagleton, *Introduzione alla teoria letteraria*, cit., p. 152.

¹⁸ J. Derrida, *Forza e significazione*, cit., pp. 3-38.

¹⁹ T. Eagleton, *Introduzione alla teoria letteraria*, cit., p. 151.

Questa crisi di un approccio certo al testo non ha scalfito però la forma del saggio; la crisi dei diversi metodi non ne ha scardinato la struttura ma ha agito solo sul loro avvicendamento. Si è piuttosto corsi dietro alle diverse prospettive ermeneutiche nella convinzione che un metodo critico sia necessario alla ricerca della verità, che deve essere basata su solidi procedimenti.

Era stata questa, fin dal Seicento, una prospettiva di tipo scientifico, teorizzata da Cartesio, che «pretendeva, attraverso un accrescimento continuo e graduale di scienza, di giungere alla conoscenza delle cose»²⁰ rispetto alle forme di comunicazione dialogica che avevano attraversato la cultura umanistico-rinascimentale esemplandosi su grandi modelli classici; e avevano poi trovato in Galilei la possibilità di esprimere e dimostrare anche i concetti più complessi, di porre in relazione fra loro cose lontane e diverse²¹.

La scelta dialogica esaltava il momento della discussione come il più atto a uscire da una concezione isolata della pratica intellettuale, secondo un orientamento di pensiero sempre disponibile al confronto, alla affermazione ipotetica, alla dialettica delle tesi esposte dai diversi interlocutori, all'approfondimento dell'argomento affrontato attraverso la verifica di ogni suo aspetto. In queste forme di procedimento interdialogico non si punta a un approdo finale come a qualcosa di già prestabilito ma alla costruzione di un processo che si va compiendo da prospettive diverse e attraverso diversi momenti, dei quali anche il lettore diventa partecipe.

Non è, comunque, la struttura dialogica ad attestarsi in termini di tradizione saggistica quanto il modello cartesiano, che tenderà a configurarsi come struttura scientifica, dai tecnicismi linguistici, finendo spesso per porsi in una condizione di separatezza e di elitarierà rispetto alle forme espressive chiare e semplici del linguaggio comune, nel nome di una concezione che presuppone – per determinati argomenti – un approccio di natura tecnica. E, nella conformazione che andava assumendo, questa struttura era destinata a sopravvivere «al teorema razionalistico sul quale essa si fondava»²², imponendosi anche nelle prospettive

²⁰ A. Asor Rosa, *Metodo e non metodo (nella critica letteraria)*, in *Letteratura italiana*, vol. IV. *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1983, p. 6. Cfr., inoltre, A. Asor Rosa, *Letteratura, testo, società*, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, cit., p. 13.

²¹ Cfr. G. Galilei, *Dialogo sopra i due Massimi Sistemi*, in *Opere*, a cura di A. Favaro, t. XIV. Cfr., sulla struttura dell'opera M.L. Altieri Biagi, *Galilei. Dialogo sopra i due Massimi Sistemi*, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. II, *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 892-971.

²² T.W. Adorno, *Critica della cultura e della società*, cit., p. 18.

empiriche in termini di arbitrari assiomi, che – fa notare Asor Rosa – risultano ispirati da una *forma mentis* positivistica²³. In uno dei suoi interventi su questioni di metodo egli mette appunto in rilievo come la nozione di analisi letteraria poggi spesso, anche in posizioni molto lontane fra loro, quali il sociologismo marxista e il formalismo strutturalista, sullo scientismo positivista²⁴.

Ne deriva una forma monologica, poco sensibile alle esigenze del lettore comune, per il linguaggio autoreferenziale e i riferimenti specialistici che la connotano, nell'insieme cristallizzata all'interno di un percorso metodologico che finisce col costituire uno strumento autoritario, a porsi con una presunzione di verità autodeterminantesi, come sistema conoscitivo autonomo.

Questa disamina del modello cartesiano non vuole costituire un provocatorio invito a sostituire una forma interpretativa che si presenta nelle vesti del rigore scientifico con una di gusto intuitivo; ma vuol essere una sollecitazione a rivedere la struttura del saggio ispirata a un modello di tipo definitorio tendente ad argomentare con presunzione di rigore razionalistico, nella convinzione della validità dei presupposti adottati. Si vuole insomma prospettare, rispetto a una assoluta sicurezza intellettuale, la possibilità di adottare forme che nascano, piuttosto, dalla consapevolezza della «illusione scienziata».

Alle origini, peraltro, quando nel 1580 Montaigne scrisse gli *Essais* non fece che raccogliere sotto il nome di «saggi» le proprie riflessioni su letture ed esperienze di vita, scritte senza un ordine rigoroso e spesso dettate dall'umore del momento²⁵. E, non a caso, il pensatore francese diventa per Anceschi colui che si volge a «cogliere non più l'essere, l'essenza, la verità delle cose, ma il loro divenire, il fluttuare di esse, il loro passaggio»²⁶.

Allora, il sintagma «saggio» assume per Anceschi il significato di «prova», in cui sono impliciti i connotati di «sperimentare, di assaggiare, di pesare col bilancino dell'orafo e anche di gustare»²⁷. In questo senso è suggerita la opportunità di strutturare questa forma interpretativa con

²³ T.W. Adorno, *Il saggio come forma*, cit., p. 20.

²⁴ A. Asor Rosa, *Metodo e non metodo*, cit., p. 8.

²⁵ M. De Montaigne, *Della conversazione*, in *Saggi*, Milano, Mondadori, 2000, III, VIII, p. 980.

²⁶ M.L. Lentegre, *La coscienza della crisi. Anceschi tra Montaigne e Valéry*, in *Luciano Anceschi tra filosofia e letteratura*, «Studi di estetica», III, 1997, p. 96.

²⁷ Cfr., per la citazione anceschiana, il mio saggio, *Il critico nel «sistema della crisi»*, in *Ritorno ai presocratici?*, a cura di G. Nicolaci, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 73-83.

l'occhio rivolto al destinatario del discorso, in base al quale calibrare con coerenza i modi dell'argomentazione come è, nel contempo, sottintesa la sollecitazione a esaminare la letteratura non solo quale oggetto morto di analisi antropologiche, sociologiche, semiologiche, ideologiche, strutturalistiche, decostruzionistiche, nella convinzione di una necessaria molteplicità di approcci a diversi livelli per recuperare anche il bello, l'interessante, il gradevole.

Le metodologie, specie quelle strutturalistiche e semiologiche, appaiono ad Anceschi «sistemi onnivori e onnicriterianti» che, mentre ostentano strumenti capaci di generare certezze conoscitive esteriori, in realtà «tornano a stendere sul mondo – e su quelle cose della poesia che del mondo sono una voce – una fitta rete di griglie interpretative fredde, astratte e limitanti, e solo parzialmente utili»²⁸. Lo studioso insiste, piuttosto, su una particolare prospettiva ermeneutica, non rivolta a esorcizzare con un atteggiamento distaccato le difficoltà di comprensione del reale ma, senza prevaricarlo, tesa a utilizzare, com'è, tutte le possibili chiavi interpretative per una lettura critica di volta in volta mutevole, diversamente contestualizzata.

In questa direzione si sente vicino al «critico-lettore» Serra, che contrappone al «critico filosofo» Croce; l'uno troverebbe infatti «il proprio fondamento nella sistematica filosofica, svalutatrice di ogni problematica non fondata sulla universalità del concetto logico», l'altro, invece, in «una critica fondata sulla “vissuta” esperienza della letteratura»²⁹. Peraltro, di fronte a una definizione teorica come quella crociana, così «risoluta e univoca», si leva la richiesta di poeti, letterati, scrittori, «che rivendicano il diritto di formulare giudizi sulle cose che essi stessi fanno. Di qui l'esplosione delle poetiche, le più diverse e contrastanti, che portano alla visione di una realtà culturale sfaccettata nelle sue molteplici prospettive»³⁰.

Dall'analisi di entrambi gli atteggiamenti, degli artisti e dei filosofi, Anceschi ricava l'impressione che le due posizioni rivelino una varietà di risposte contraddittorie tra loro, parziali e continuamente superate da nuovi punti di vista. «È come se l'empirico – afferma lo studioso – condannato o rifiutato, si vendicasse e mettesse in discussione, criticasse, facesse scadere il regno delle conquistate certezze»³¹.

²⁸ Ivi, p. 74.

²⁹ L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Venezia, Marsilio, 1990 (I ed. 1962), pp. 5 e sgg. e 178 e sgg.

³⁰ Ivi, p. 178.

³¹ L. Anceschi, *Che cos'è la poesia?*, cit., p. 81.

Rispetto a questa situazione in movimento e in continua trasformazione egli sollecita un atteggiamento di «riconoscimento da un lato della lucida e delirante angoscia del nostro tempo, del suo oscillare tra ragione e follia, tra senso e non senso, e dall'altro un programma di lotta nei confronti del dato naturale e storico, un mettere in questione continuamente ciò che è raggiunto, ciò che si presume conclusivo ed esaustivo per una volontà precisa di cercare un senso là dove più ci sfugge, di mettere in guardia dalle soluzioni precostituite per porsi sempre, invece, nella posizione di disponibilità a cogliere il fluente delle cose»³².

Ecco che, allora, diventa preminente l'attenzione nei confronti delle istituzioni che si rinnovano, la sensibilità nel cogliere ciò che si prepara di nuovo, anche se ancora in forme embrionali, per aiutarne lo sviluppo e la maturazione. In nome di questa esigenza i movimenti avanguardistici assumono un ruolo fondamentale come atteggiamenti innovativi, rivolti a interpretare il reale secondo la necessità del contesto in cui operano, non costituendo approdi fondanti definitivi e assoluti ma prospettive sempre parziali, anche se feconde.

Non può che essere duplice, in questa esigenza, la dimensione della critica, insieme oggettiva e soggettiva. Il soggetto che interpreta è, infatti, portatore di un bagaglio culturale legato al suo tempo, alla sua formazione, al suo temperamento, componenti tutte che interagiscono con le esigenze dell'oggetto preso in esame, in un rapporto dialettico di feconda simbiosi. È il duplice momento dell'opera letteraria, «autonomo» ed «eteronomo» insieme – come lo definisce Anceschi – sottolineando la doppia natura e, insieme, la complementarietà delle due proprietà che la connotano. Per cui, da un lato, è la letteratura stessa a fornirci la sua definizione e il suo principio e, dall'altro, ad elaborare una serie di relazioni che intreccia con altri ambiti di cultura, i più vari. È necessario, dunque, che il critico non impoverisca questi collegamenti in una «processualità unilineare» ma anzi ne esalti la contraddittoria molteplicità, che corrisponde alle sollecitazioni contrastanti e complesse dell'età in cui ci troviamo ad operare³³.

Pressante si fa dunque l'invito a sospendere il giudizio sui principi metafisici e dogmatici, sull'essenza dell'arte come su tutti gli atteggiamenti (di tipo, ad esempio, neopositivista), che si presentino come «assolutizzazioni» di esperienze particolari, legate a momenti culturali determinati. Lo studioso bolognese si richiama continuamente alle cose, ai

³² L. Anceschi, *Il caos, il metodo*, Napoli, Tempi moderni, 1981.

³³ Cfr. il mio *Il critico «nel sistema della crisi»*, cit., p. 76.

fenomeni, a ciò che si manifesta, non per arrendersi al caos del presente ma per orientarsi in esso e tentare di costruire un discorso organico, sul filone di una tradizione di pensiero, che parte da Husserl e arriva a Banfi³⁴. La fenomenologia di Anceschi si definisce perciò «nuova» perché, pur ricollegandosi al pensiero di origine husserliana, vi si riallaccia rinnovandolo. Lo libera infatti – su suggestioni banfiane – delle ultime tracce metafisiche, nel richiamarsi al Bacone del *Novum Organum* e alla sua ricerca di un nuovo metodo che si rifaccia alle «cose stesse»³⁵.

All'influsso del filosofo inglese si uniscono altri stimoli, come le inquiete suggestioni serriane³⁶ ma, soprattutto, la attrazione verso il «più consapevole tragico oscuro penetrante annunciatore del senso delle cose» che è Nietzsche, in cui l'assolutezza dell'essenza diventa «opinione», anzi uno dei modi in cui la considerazione della cosa si dà – dice Anceschi, citando alcuni aforismi dei *Frammenti postumi*: «l'essenza di una cosa è anch'essa una opinione sulla cosa»; o, piuttosto, l'«essa è considerata è il vero essa è»; e a quell'altro: «Le qualità di una cosa sono effetti su altre cose; se si tolgono dal pensiero le altre cose una cosa non ha allora nessuna qualità, cioè non esiste nessuna cosa senza qualità, anzi non esiste nessuna cosa in sé»³⁷. Allora, commenta Anceschi, meditando queste affermazioni, sentendole vicine al suo pensiero, «nessuna cosa si riduce a un'essenza eterna (anche dialetticamente)»; e riconosce nella «rete di qualità» nicciana il concetto fenomenologico di «relazioni», la convinzione che ogni cosa vive in rapporto alle altre cose, in una prospettiva continuamente variabile³⁸.

Il pensiero di Nietzsche comporta in Anceschi, dunque, un ulteriore motivo di riflessione, che gli consente di rendere, anche attraverso tale supporto filosofico, il senso delle nozioni di cui si serve. L'oggetto – ripete – confortato dalla prospettiva espressa dal filosofo tedesco, si presenta come «un sistema di relazioni mai definitive, sempre aperte, sempre pronte a modificarsi». In questa direzione la fenomenologia anceschiana, oltre che «nuova», cioè libera da scorie metafisiche, è «critica», rivolta cioè a stabilire i confini delle proprie prospettive euristi-

³⁴ Ivi, p. 77.

³⁵ Cfr. L. Anceschi, *Che cos'è la poesia*, cit., p. 39. Sullo stesso tema, cfr. L. Anceschi, *Bacone tra Rinascimento e Barocco*, in *Da Bacone a Kant*, Bologna, Il Mulino, 1972.

³⁶ Cfr. L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, cit., pp. 178-184.

³⁷ Cfr. L. Anceschi, *Che cos'è la poesia*, cit., pp. 95-96. E sul pensiero nicciano, cfr. S. Moravia, *Friedrich Nietzsche. La distruzione delle certezze*, Firenze, La Nuova Italia, 1981.

³⁸ Ivi, p. 96.

che, la provvisorietà dei significati e la mobilità dei principi fondanti cui approda³⁹.

Viene prospettata una razionalità provvisoria e precaria fondata su una parzialità tendente a un approdo più ampio ma mai definitivo, disposto anzi ad essere continuamente rimesso in discussione. Nello scegliere questa forma ermeneutica di ispirazione fenomenologica, lo studioso non vuole invitare all'eclettismo di contro a una presunzione di scientificità ma richiamarsi a un orientamento duttile di pensiero per tentare di correggere la tendenza a una forma di espressione monologica, prevalentemente "affermativa" (nel senso di definire stili, proporre valutazioni), che sia invece il più possibile aperta alla problematicità, alla relazione col punto di vista altrui, con chi recepisce il discorso del critico, in modo che si pervenga non allo impoverimento della complessità ma al suo molteplice dispiegarsi⁴⁰.

In *Che cos'è la poesia?* Anceschi sostiene che «la contraddizione è una forza estremamente positiva per la ricerca»⁴¹ e ripetutamente sottolinea la netta distinzione fra dialogo e monologo respingendo quest'ultimo⁴², come forma chiusa in una struttura monologica. Anche Savinio lo soccorreva nella polemica contro un pensiero cristallizzato nelle sue certezze quando affermava che «tutto il male che funesta il mondo, tutti gli errori che ottenebrano le menti, tutte le avversioni che intristiscono il consorzio umano, vengono soprattutto dal che gli uomini pensano una sola idea, e sono incapaci di pensarne più di una»⁴³. Richiamandosi, dunque, ad autorevoli interlocutori, Anceschi insiste nel mettere in discussione ciò che sembra acquisito, in una tensione dialogica che escluda qualunque pretesa di assolutezza.

E se questo comporta la difficoltà di risultati immediati, il peso di una sospensione del giudizio, può essere il modo per prendere quella giusta distanza dalle cose, che ci consentirà di avvicinarci successivamente ad esse con maggiore capacità di vederle. Allontanarsi o accostarsi per meglio comprenderle.

³⁹ Ivi, p. 39.

⁴⁰ L. Anceschi, *Che cos'è la poesia?*, cit., p. 98.

⁴¹ Ivi, p. 97.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ A. Savinio, *Sorte dell'Europa* (1977), Milano, Adelphi, 1991, p. 66.

Domenico Tanteri

La cultura in utopia

Nelle moderne distopie – società immaginarie caratterizzate dalla loro *negatività*, da un loro essere “peggiori” delle società reali di riferimento (con cui più o meno esplicitamente vengono messe a confronto) – la cultura, l’arte, e in generale le multiformi espressioni del pensiero e della creatività umana, non trovano certo un terreno favorevole al loro sviluppo e alla loro stessa esistenza. Tutt’altro. Se infatti, come è noto, la libertà in genere è, in quelle società, pesantemente limitata e compressa, quando non del tutto soppressa, a maggior ragione la libera esplicazione della funzione intellettuale, che costituisce il presupposto di ogni possibile atteggiamento critico e quindi il germe, almeno in potenza, di un’eventuale minaccia “eversiva”, è guardata con sospetto e diffidenza e deve essere logicamente tenuta sotto stretta sorveglianza, imbrigliata e “addomesticata” e, per quanto possibile, neutralizzata e soffocata.

Ciò avviene, tuttavia, in modi e misure diverse, in accordo – anche se non sempre – con le diverse forme e i diversi caratteri delle rispettive distopie.

In nessuna di tali società immaginarie, del resto, la “cultura” – una qualsiasi forma o manifestazione di attività riconducibile alla nozione astratta di cultura – è del tutto assente. In tutte, però, sia pure in vario modo e grado, è sempre subordinata e funzionale alle finalità e alle esigenze del potere ed è quindi essenzialmente “denaturata” e devitalizzata, cioè privata dell’elemento (la libertà) che ne costituisce il carattere essenziale e ne fa il lievito vitale della “civiltà” e il germe di ogni miglioramento (o anche solo l’“anima” di ogni resistenza al peggioramento) della condizione umana.

Si può comunque osservare, man mano che si procede lungo il corso del secolo ventesimo, una tendenza a una graduale crescita dell’ostilità del “sistema” contro la cultura in genere (almeno quella *autentica*, sostanziata di spirito critico e intrinsecamente insofferente di limitazioni e condizionamenti di sorta) e una corrispondente e correlativa tendenza a

un progressivo decadimento del ruolo e della funzione della cultura stessa (anche nella forma adulterata di cui si è detto sopra) nella società.

Così, in *My (Noi)* di Evgenij Zamjatin, del 1922, che sotto diversi aspetti si può considerare (ed è comunemente considerato) come il capostipite della moderna distopia, non si notano, in realtà, atteggiamenti, iniziative o azioni particolarmente violente od ostili da parte del potere contro l'attività culturale in quanto tale; né si hanno indicazioni relative a campagne anticulturali particolarmente aspre o brutali neanche per quel che riguarda il passato, gli stadi preparatori o comunque precedenti all'instaurazione dell'assetto "attuale"; anzi, si può congetturare, da alcuni indizi, accenni e riferimenti impliciti, che si è arrivati alla situazione "presente" (per quanto riguarda la cultura) attraverso una transizione ed "evoluzione" pacifica, senza strappi e sussulti. Quelli che sono cambiati – in armonia con il nuovo tipo di società e di "umanità" – sono i gusti e le sensibilità, per cui, per esempio, dal punto di vista degli abitanti dello Stato Unico, «il più grande dei monumenti dell'antica letteratura» pervenuti fino all'epoca in cui è ambientata la vicenda è «l'«Orario delle Ferrovie»»¹.

Ciò del resto si spiega e si capisce bene, appunto perché del tutto coerente con l'indirizzo generale del nuovo mondo, in cui i sentimenti, la «fantasia» e la stessa «anima» sono considerati come dei patetici residui del passato e addirittura come dei mali, anzi delle vere e proprie malattie da debellare ed estirpare senza esitazione.

Anche nel "presente" della narrazione, comunque, nell'assetto vigente della società di *Noi*, non si registrano manifestazioni di aperta ostilità o interventi repressivi da parte dello Stato rivolti in modo specifico e diretto contro la cultura o l'arte in sé e per sé (a prescindere, cioè, dalla repressione – anche spietata – di eventuali casi di dissidenza individuale). Si manifesta piuttosto una assoluta e totale omologazione della cultura (e dell'arte) allo "spirito" del nuovo ordinamento, che comprende ed accoglie nel suo seno letterati e poeti "ufficiali", «statali»², come *R-13* (che pure, proprio per dare "credibilità" alla sua qualità di *poeta*, cioè – etimologicamente – di "facitore", "creatore", e più in generale di personaggio con un suo specifico ruolo, mantiene un minimo di individualità e rivela qualche tratto "inquietante" di autonomia e perfino di – sia pur ambigua – eterodossia) o come quello a cui tocca (assieme allo

¹ E. Zamjatin, *Noi*, traduzione dal russo di E. Lo Gatto, Milano, Feltrinelli, 1990³, p. 27.

² Ivi, p. 46.

stesso *R-13*) «la felice sorte di coronare [...] coi suoi versi» la cerimonia – una «festa» – che culmina con l'esecuzione, per mano del Benefattore in persona, della condanna a morte inflitta a un poeta dissidente, colpevole di aver composto – «delitto inaudito» – alcuni «versi sacrileghi» contro il Benefattore stesso³.

Nello Stato Unico, insomma, la cultura, e in particolare la letteratura, la poesia, hanno un loro ruolo e un loro prestigio, ma solo nella dimensione collettivistica e totalitaria che è propria di tale società, dove il singolo (in questo caso, il singolo intellettuale o scrittore), «la parte», vale e ha senso solo in quanto *parte* – appunto – del «tutto sublime»: nel caso specifico, l'«Istituto dei Poeti e Scrittori Statali» (che tanto da vicino richiama quell'Unione panrusa degli scrittori con cui, alcuni anni dopo la composizione del romanzo, lo stesso Zamjatin si sarebbe messo così drammaticamente in urto); e dove l'ideale poetico supremo può essere esemplificato da un componimento come quello (un sonetto) di *R-13* intitolato *Felicità* – «una cosa rara per bellezza e profondità di pensiero» – che svolge il tema della «saggia eterna felicità della tavola pitagorica», cominciando con questi versi:

Eternamente innamorati due per due,
Eternamente fusi nell'appassionato quattro,
I più ardenti amanti del mondo
Sono gli inseparabili due per due...⁴;

dove, comunque, si distingue tra un *prima* («i tempi antediluviani degli Shakespeare e dei Dostoevskij⁵ – o come si chiamavano», che per «fortuna» sono «passati»⁶), caratterizzato da irrazionalità e anarchia («doveva essere selvaggio il gusto degli antichi, se i loro poeti potevano ispirarsi a questi disordinati, assurdi ammassi di vapore [le nuvole: come è evidente, la chiave è quella ironico-satirica] che si urtano l'un l'altro stupidamente»⁷; «Essi [gli antenati] potevano creare soltanto arrivando a de-

³ Ivi, pp. 46-47.

⁴ Ivi, p. 58.

⁵ Si può aggiungere a questi nomi, in una analoga prospettiva, quello di Puškin, il cui busto marmoreo con la sua «fisionomia asimmetrica» e «col naso rincagnato» veglia sorridente sugli incontri nella Casa Antica tra *I* e *D* e quasi manifesta la sua approvazione all'appassionata difesa dell'«originalità» fatta da quest'ultima: «...voglio essere originale, cioè distinguermi da tutti gli altri. Lo so, essere originale significa rompere l'eguaglianza...» (ivi, pp. 36-37).

⁶ Ivi, p. 45.

⁷ Ivi, p. 22.

gli attacchi di 'ispirazione', una forma sconosciuta di epilessia»⁸); e un *dopo*, cioè un *ora*, un presente (quello, ovviamente, della finzione narrativa), in cui appunto la poesia attinge i suoi vertici in un inno alla tavola pitagorica e la musica è a sua volta una funzione della matematica («la matematica-causa, la musica-effetto»⁹); le «gamme cromatiche cristalline che si *fondono* e *separano* in serie infinite – e gli accordi sintetici delle formule di Taylor, di Mac Laurin; i passaggi ad unico tono, quadrati, dei teoremi di Pitagora...»¹⁰) e, grazie all'invenzione del «musicometro» (di cui probabilmente si ricorderà Orwell quando descriverà il «versificatore»), può essere prodotta meccanicamente, a comando («Girando semplicemente questa maniglia, chiunque [...] può produrre tre sonate all'ora», senza «fatica» e senza più bisogno di esser vittima di quei terribili «attacchi» di ispirazione-epilessia del passato¹¹).

In ogni caso, la funzione della letteratura, dell'arte e della cultura in genere non è negata in sé, in assoluto, anzi è accreditata (naturalmente, nel senso ironico che deriva dall'atteggiamento critico e polemico dello scrittore, particolarmente sensibile, in quanto tale – e ancor più specificamente per la sua personale vicenda e situazione politico-esistenziale –, a simile tematica) di un ruolo «politico» e di un'importanza di gran lunga maggiore di quella rivestita nelle società reali del tempo. Già nella prima pagina del romanzo, infatti, dove è riportato il testo del comunicato apparso sul *Giornale Statale* in cui si dà notizia dell'imminente partenza dell'astronave *Integrale* e della sua missione di civilizzazione interplanetaria, si proclama solennemente che, per conseguire lo scopo di «piegare al benefico giogo della ragione gli esseri ignoti che abitano sugli altri pianeti», «prima dell'arma» si dovrà «sperimentare la parola», e viene quindi ulteriormente specificato: «Chiunque ne senta in sé la forza è tenuto a comporre trattati, poemi, manifesti, odi o altre opere sulla bellezza e grandezza dello Stato Unico. Sarà questo il primo carico che l'*Integrale* trasporterà»¹². Lo stesso protagonista, del resto (come vedremo meglio fra poco), affermerà: «Adesso la poesia non è più uno spiato-fischio di usignolo: la poesia è un servizio statale»¹³.

È evidente, comunque, che l'autore indirizza la sua polemica, nella chiave ironico-satirica che gli è peculiare – e quindi con inversione del

⁸ Ivi, p. 30.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 31.

¹¹ Ivi, p. 30.

¹² Ivi, p. 21.

¹³ Ivi, p. 59.

senso apparente delle sue affermazioni, che devono pertanto essere intese, ovviamente, in senso opposto, appunto, al loro significato letterale –, verso due obiettivi, tra loro, del resto, strettamente interconnessi: le tendenze totalitarie di cui, nell'Unione Sovietica in particolare, già all'inizio degli anni '20, si cominciavano a scorgere i segni premonitori; e l'impovertimento, lo svilimento e lo scadimento della letteratura, dell'arte e della cultura in genere a una funzione puramente utilitaria e totalmente subalterna alla logica politica di cui s'è detto.

Siffatto atteggiamento trova un'espressione particolarmente eloquente nel brano appresso riportato (denso, per altro, di evidenti riferimenti satirici alla realtà "presente" a Zamjatin):

Io pensavo: come poté accadere che agli antichi non saltasse agli occhi tutta l'assurdità della loro letteratura e poesia? L'enorme magnifica forza della parola artistica andò perduta per niente. È semplicemente ridicolo: ognuno scriveva quel che gli passava per la testa. Ridicolo e assurdo come il fatto che il mare presso gli antichi per giorni e notti batteva la riva passivamente e i milioni di chilogrammetri contenuti nelle onde servivano solo a riscaldare i sentimenti degli innamorati. Noi dal bisbiglio d'amore delle onde abbiamo ricavato l'elettricità, della belva muggente con folle bava abbiamo fatto un animale domestico; allo stesso modo anche l'elemento della poesia una volta selvaggio è stato addomesticato e piegato al giogo. Adesso la poesia non è più uno spietato fischio di usignolo: la poesia è un servizio statale; la poesia è utilità.

[...] E le "Spine", questa immagine classica! I Guardiani sono le spine della rosa che proteggono il Fiore Statale dai contatti grossolani... Quale cuore di pietra rimarrà indifferente alla vista delle innocenti labbra infantili che bisbigliano, come una preghiera: "Il ragazzo cattivo afferrò la rosa con la mano, ma la spina d'acciaio lo punse come un ago, il birichino – ohi, ohi – corre a casa" e così via? E le *Odi quotidiane al Benefattore*? Chi, dopo averle lette, non s'inchina devotamente al lavoro pieno di abnegazione di questo Numero dei Numeri? E gli spaventevoli, rossi *Fiori delle condanne giudiziarie*? E l'immortale tragedia *Colui che tardò al lavoro*? E il libro da capezzale *Stanze sull'igiene sessuale*?

Tutta la vita, in tutta la sua complessità e bellezza, è per l'eternità impressa nell'oro delle parole. I nostri poeti non vagano più con la fantasia nell'empireo; essi sono scesi sulla terra e con noi al passo avanzano al suono della severa marcia meccanica dell'Officina Musicale; la loro lira è il fruscio mattinale delle spazzole elettriche dentate; è il crepitio minaccioso delle scintille nella Macchina del Benefattore; è l'alta eco dell'inno allo Stato Unico, è l'intimo suono del vaso da notte di cristallo scintillante; è l'emozionante rumore delle tendine che calano; è l'allegre voce del più recente ma-

nuale dei cuochi; è l'appena percettibile mormorio delle membrane delle strade¹⁴.

Comunque, nella distopica società "perfetta" immaginata da Zamjatin la cultura intesa come libera espressione ed espansione del pensiero e della creatività umana, la cultura *vera*, insomma, non è ammessa, non ha diritto di cittadinanza. Può esistere solo in forme totalmente subalterne o addomesticate; in altri termini, può esistere solo a patto di snaturarsi, cioè di non essere più se stessa: quindi, in definitiva, in quanto cultura autentica, non può esistere.

Anche in *Brave New World* di Aldous Huxley (del 1932) l'atteggiamento dello Stato nei confronti della cultura non è rappresentato, in generale, nei suoi aspetti e nelle sue manifestazioni più scopertamente e violentemente repressive (in accordo, del resto, con lo stile *soft* a cui sono generalmente intonati, più o meno, tutti gli interventi dell'autorità e dei rappresentanti del potere a tutti i livelli nel Mondo Nuovo). E tuttavia, rispetto alla situazione delineata in *Noi* sono più evidenti la "pressione" e il condizionamento esercitati dalle istituzioni, anzi la posizione di avversione e di aperto contrasto verso ogni forma di autentica attività culturale *libera* (e quindi, in sostanza, verso ogni forma di attività culturale *tout court*): posizione che si manifesta sia come proibizione di accedere ai testi letterari (e al patrimonio culturale in genere) del passato, compresi i classici, anzi, con particolare riferimento ai classici, di cui è rigorosamente vietata la circolazione e il possesso e che vengono tenuti sotto chiave, in cassaforte, esclusivamente dal Governatore Mondiale, sia come vera e propria, attiva censura, intervento diretto inteso a impedire agli autori, agli intellettuali, agli scienziati, di esporre e far conoscere le proprie opere e il proprio pensiero, quando questo, anche solo «in potenza», minacci di intaccare la granitica stabilità dell'ordine costituito e, più in generale, non sia del tutto conformistico e coerente con i principi e l'ideologia "ufficiale" dello Stato Mondiale¹⁵. Ed è proprio il Gover-

¹⁴ Ivi, pp. 59-60.

¹⁵ Del resto, ci sono nel romanzo degli accenni al tormentato percorso storico attraverso cui si è giunti all'attuale stato di cose, che aiutano a inquadrare nella giusta prospettiva e vedere nella giusta luce l'effettiva realtà della posizione della cultura nel Mondo Nuovo. Ci riferiamo in particolare a episodi di brutale ferocia come «il famoso massacro del British Museum» – in quell'occasione «duemila fanatici della cultura furono asfissati con solfuro di dicloroetile» –, che si inquadra nell'ambito di una più generale «battaglia contro il Passato», caratterizzata, fra l'altro, «dalla chiusura dei musei; dalla distruzione dei monumenti storici» e «dalla soppressione di tutti i libri pubblicati prima del 150 di Ford» e, insomma, da una lotta senza quartiere contro ogni espressione di pensiero e di

natore Mondiale, ancora, che vediamo ritratto, in questa pagina, nel concreto esercizio della sua funzione di censore:

Una nuova teoria della biologia era il titolo della memoria che Mustafà Mond aveva finito allora di leggere. Rimase per qualche tempo seduto, corrugando la fronte con aria meditabonda, poi afferrò la penna e scrisse attraverso la pagina del titolo: "Il modo con cui l'autore tratta matematicamente la concezione di fine è nuovo e altamente ingegnoso, ma eretico, e, per ciò che concerne il presente ordine sociale, dannoso e sovversivo in potenza. *Non è da pubblicare*". Sottolineò queste parole: "L'autore sarà tenuto sotto sorveglianza speciale. Il suo trasferimento alla stazione Biologica Marina di Sant'Elena potrà rendersi necessario".

"Peccato" pensò, mentre firmava. Era un lavoro da maestro. Ma una volta che si comincia ad ammettere delle spiegazioni d'ordine finalista, non si sa quale possa essere il risultato. È questo genere d'idee che può facilmente far discondizionare gli spiriti più deboli tra le caste superiori, che può far loro perdere la fede nella felicità come Bene Sovrano e far loro credere, viceversa, che la meta è comunque altrove, in qualche punto al di fuori della presente sfera umana; che il fine della vita non è il mantenimento del benessere, ma qualche intensificazione e raffinamento della coscienza, qualche accrescimento del sapere. Ciò che, si disse il governatore, può benissimo essere vero, ma non ammissibile nelle presenti circostanze. Riprese la penna, e sotto le parole "*Non è da pubblicare*" tracciò una seconda riga, più grossa e più nera della prima...¹⁶

In ogni caso, la contrapposizione tra i valori fondamentali della società del Mondo Nuovo (e primo tra essi, appunto, la *stabilità*, condizione essenziale, a sua volta, per la realizzazione e il mantenimento della *felicità*¹⁷) e la cultura, intesa come espressione del libero esercizio dell'attività intellettuale e dello spirito critico (che rifiuta quindi, per sua natura, qualsiasi limitazione e condizionamento "esterno") è netta e radicale. Tale contrapposizione è emblematicamente simboleggiata dall'assoluta incompatibilità tra Shakespeare (che rappresenta a sua volta al più alto grado tutto ciò che è arte, cultura, ricchezza interiore e di cui

arte, che sembra in qualche modo anticipare, in chiave paradossale e satirica, la sistematica e spietata caccia ai libri (e ai lettori) di *Fahrenheit 451*. Le citazioni sono tratte da A. Huxley, *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo*, traduzione – rispettivamente – di L. Gigli e L. Bianciardi, Milano, Mondadori (Classici moderni Oscar), 1991, p. 47.

¹⁶ Ivi, p. 157.

¹⁷ Si può vedere al riguardo il nostro volume *Costretti ad essere felici. Studi sulla letteratura utopica*, Catania, C.U.E.C.M., 2001, specie pp. 91 e sgg.

si fa ingenuo ma fiero propugnatore nel Mondo Nuovo il Selvaggio)¹⁸ e la nuova era di Ford. Non solo, infatti, la lettura di Shakespeare (come e più che di tutti gli altri scrittori) è incompatibile con la mentalità produttivistica e i criteri puramente utilitaristici che regolano la vita dello Stato Mondiale, per cui alla spontanea domanda del Selvaggio: «Leggono Shakespeare?», la Direttrice della Scuola Superiore di Eton risponde «arrossendo», quasi scandalizzata: «Certamente no», anche perché, come chiarisce in tono più pacato il dottor Gaffney, la biblioteca «contiene soltanto libri di referenza. Se i [...] giovani hanno bisogno di distrazione, possono procurarsela al cinema odoroso»¹⁹, ma è espressamente proibita proprio a causa della sua “bellezza” («Qui non ci è permesso l'uso delle vecchie cose [...]. Soprattutto quando sono belle. La bellezza attira, e noi non vogliamo che la gente sia attirata dalle vecchie cose. Noi vogliamo che ami le nuove», afferma il Governatore²⁰) e, ancor più specificamente, perché «non si possono fare delle tragedie senza instabilità sociale», come spiega, ancora, il Governatore Mond, che soggiunge:

Adesso il mondo è stabile. La gente è felice; ottiene ciò che vuole, e non vuole mai ciò che non può ottenere. Sta bene; è al sicuro; non è mai malata; non ha paura della morte; è serenamente ignorante della passione e della vecchiaia; non è ingombrata né da padri né da madri; non ha spose, figli o amanti che procurino loro emozioni violente; è condizionata in tal modo che praticamente non può fare a meno di condursi come si deve. E se per caso qualche cosa non va, c'è il *soma*...²¹;

e al Selvaggio che insiste, «ostinato», ad affermare che «nonostante tutto [...] *Otello* è una bella cosa, *Otello* vale più dei film odorosi», ribatte: «Certo, [...] ma questo è il prezzo con cui dobbiamo pagare la stabilità. Bisogna scegliere tra la felicità e ciò che una volta si chiamava la grande arte. Abbiamo sacrificato la grande arte. Ora abbiamo i film odorosi e l'organo profumato»²².

¹⁸ Lo stesso titolo, *Brave New World*, che, come è noto (e come, del resto, chiarisce in un rimando bibliografico a piè di pagina l'autore [cfr. p. 142, n.]), è una “citazione” da *La tempesta*, rinvia a sua volta a Shakespeare, includendo in sé, grazie all'allusività e alla duplicità di senso propria del registro ironico, la propria antitesi, sia sul piano del significato concreto (questo «mondo nuovo» è tutt'altro che “mirabile”) sia sul piano simbolico, dei valori “automaticamente” evocati dal semplice ed implicito riferimento al nome dell'autore inglese (appunto arte, cultura, “umanità”).

¹⁹ A. Huxley, *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo*, cit., p. 145.

²⁰ Ivi, p. 195.

²¹ Ivi, pp. 195-196.

²² Ivi, p. 196.

Al rifiuto, all'assoluta refrattarietà alla cultura (ed ai libri in particolare, che di essa sono il principale "veicolo" materiale) gli abitanti del Mondo Nuovo sono "educati", ovviamente, fin dalla nascita (se non dallo stadio embrionale), mediante le consuete tecniche di condizionamento che vengono "scientificamente" e sistematicamente applicate negli appositi Centri: sia gli individui appartenenti agli strati più bassi della popolazione sia quelli destinati a costituire l'*élite* (gli "Alfa") e appunto per questo dotati di una maggiore autonomia di pensiero. Emblematico, al riguardo, l'esempio dell'"intellettuale" e "creativo" Helmholtz Watson, che pur essendo animato da uno spirito ribelle che lo porterà nel corso della narrazione ad assumere posizioni sempre più apertamente "dissidenti" rispetto al potere e a farsi impavido campione della dignità umana e della libertà di pensiero e di coscienza e pur simpatizzando apertamente col Selvaggio (depositario e propugnatore a sua volta dei "vecchi" valori umani, nella nuova realtà ormai obsoleti), non riesce a comprenderne e dividerne fino in fondo le posizioni, abbandonandosi per esempio a un irrefrenabile (e "insolente") scoppio di risa davanti all'"assurdità" dei sentimenti esemplarmente rappresentati da Shakespeare nel passo di *Romeo e Giulietta* che John con tanto trasporto ha appena declamato²³.

Naturalmente, ancor più radicale e massiccio è il condizionamento esercitato sui membri delle classi inferiori, che viene attuato a tratti con modalità particolarmente crudeli e quasi sadiche. Si pensi, ad esempio, al procedimento con cui i bambini Epsilon sono abituati fin dalla più tenera età (otto mesi) a provare repulsione e terrore per i libri (oltre che per i fiori), ai quali vengono sistematicamente associate sensazioni atrocemente dolorose:

...i bambini [...] cominciarono a strisciare verso quelle masse di colori brillanti [costituite da vasi di fiori, opportunamente disposti, assieme ai libri, «in modo invitante»], quelle forme così allegre e vivaci sulle pagine bianche [...]. Dalle file dei bambini striscianti uscivano piccoli gridi di eccitazione, gorgoglii e cinguettii di piacere [...].

I più veloci erano già giunti alla meta. Le manine si allungarono incerte, toccarono, afferrarono, sfogliando le rose trasfigurate, sgualecendo le pagine illustrate dei libri. Il Direttore attese che tutti fossero allegramente occupati. Poi disse: «State bene attenti». E alzando la mano, diede il segnale.

La Bambinaia in Capo, che stava in piedi vicino a un quadro di comando, abbassò una leva.

²³ Cfr. *ivi*, p. 163.

Vi fu una violenta esplosione. Acuta, sempre più acuta, fischiò una sirena. I campanelli d'allarme squillarono disperatamente.

I bambini sussultarono, urlarono; i loro visi erano alterati dal terrore.

«E ora,» gridò il Direttore (poiché il rumore era assordante), «ora procediamo a rafforzare l'effetto della lezione mediante una leggera scossa elettrica.»

Agitò di nuovo la mano e la Bambinaia in Capo abbassò una seconda leva. Di colpo i gridi dei bambini mutarono di tono. C'era qualcosa di disperato, di folle quasi, negli urli acuti e spasmodici che essi ora emettevano. I loro piccoli corpi si contraevano e si irrigidivano; le loro membra si agitavano a scatti come sotto l'azione di fili invisibili [...].

«Osservate» disse il Direttore trionfante «osservate [...]. Essi cresceranno [dopo «duecento ripetizioni della stessa o d'altre simili lezioni»] con ciò che gli psicologi usavano chiamare un odio "istintivo" dei libri e dei fiori. I loro riflessi sono inalterabilmente condizionati. Staranno lontani dai libri e dalla botanica per tutta la vita»²⁴.

La ragione di siffatto trattamento è indicata chiaramente subito dopo: «...non si poteva permettere alle caste inferiori di sprecare il tempo della Comunità coi libri, e [...] c'era sempre il rischio che essi leggessero qualcosa capace di alterare in modo non desiderabile uno dei loro riflessi»²⁵. Del resto, la preoccupazione di non «sprecare il tempo» con i libri, in cui si riflette e si esprime appieno la concezione puramente produttivistica e utilitaristica (oltretutto ottusamente materialistica) che informa e regola tutti gli aspetti della realtà del Mondo Nuovo, è di ordine più generale e si estende all'intera società, in quanto vale per tutti la considerazione (di ispirazione – come si vede – smaccatamente consumistica) che «non si può consumare molto se si resta seduti a legger libri»²⁶.

Anche nello Stato Mondiale di Huxley, per altro, come già nello Stato Unico di Zamjàtin, l'attività "culturale" non è soppressa in maniera assoluta: esiste anzi un'abbondante produzione in diversi settori; totalmente organica, però, al sistema e del tutto funzionale alle sue esigenze e finalità (e quindi, in realtà, di natura essenzialmente diversa, rispet-

²⁴ Ivi, pp. 19-21.

²⁵ Ivi, pp. 21-22.

²⁶ Ivi, p. 46. Del tutto consone a siffatta concezione appaiono le espressioni di commiserazione, che si leggono poche pagine più avanti, per «i vecchi» che, «nei brutti tempi antichi, usavano rinunciare, ritirarsi, darsi alla religione, *passare il loro tempo a leggere, a meditare...*»; per fortuna, «ora» – continua l'anonimo apologista del Mondo Nuovo – i vecchi non hanno più «un momento, un attimo da sottrarre al piacere, non un momento per sedere e pensare» (ivi, p. 51; corsivo nostro).

to all'idea di cultura a cui ci riferiamo). Un efficace esempio dell'attività intellettuale ed artistica che si può svolgere nel Mondo Nuovo ci è offerto dal "creativo" Watson, che «negli intervalli della sua attività di educatore [infatti «di professione era docente al Collegio di Ingegneria Emotiva (Reparto Scrittura)»...] componeva scenari per i film odorosi» e «aveva un dono speciale per i motti di propaganda e i versi ipnopedici»²⁷. E appunto il cinema odoroso, l'«organo a colori», la «musica sintetica» (che si suona col «sessofono») e simili amenità rappresentano – in piena consonanza, per altro, sia con l'avanzato grado di sviluppo tecnologico ed economico raggiunto dal Mondo Nuovo sia con la *Weltanschauung* e con l'*ethos* edonistico dominanti – le forme d'arte (o comunque di spettacolo e di intrattenimento) tipiche di questa società²⁹; mentre forme d'arte e di espressione di carattere più intimo e delicato sono di fatto messe al bando, come dimostra la vicenda dello stesso Watson, che per aver composto e letto ai suoi allievi dei versi che trattano «dell'essere soli» provoca «un putiferio» e viene minacciato dal direttore della scuola «di imminente licenziamento»³⁰.

L'ostilità del potere nei confronti della cultura e dell'arte e al tempo stesso la tendenza a condizionarle, manipolarle e strumentalizzarle è ancora più netta e accentuata in *1984*, in coerenza, del resto, col carattere più marcatamente repressivo e violento di quel regime su un piano più generale.

Sono forse meno numerosi i riferimenti specifici e diretti a questa componente della realtà nel mondo immaginato da Orwell, ma non certo meno eloquenti; e a ogni modo è il soffocante clima generale, la ferrea logica totalitaria che stringe nella sua morsa schiacciante ogni aspetto della vita di Oceania, a consentirci di completare – per via deduttiva – il quadro e di capire anche nei particolari non direttamente ed esplicitamente illuminati dall'autore qual è, in quel sistema, la condizione della cultura e dell'attività intellettuale in genere. È sintomatico, comunque (e altamente significativo), il fatto che il protagonista Winston Smith si risvegli da un suo struggente e nostalgico sogno «con la parola "Shake-

²⁷ Ivi, p. 61.

²⁸ Cfr. ivi, pp. 68-69.

²⁹ Può essere interessante notare che anche in *Looking Backward* di Edward Bellamy (sul versante positivo dell'utopia) si descrivono, con una certa abbondanza di dettagli, forme, contenuti e modalità di comunicazione dell'arte, anche in questo caso all'altezza dei tempi e dei costumi. Si pensi, per esempio, a quella sorta di sistema di filodiffusione che viene chiamato «telefono».

³⁰ Ivi, p. 160.

speare” sulle labbra»³¹; e tanto più significativo, in quanto ciò avviene in un contesto in cui si è appena parlato dell’inattualità della Tragedia («La Tragedia, egli sentiva, apparteneva al tempo antico, a un tempo in cui c’erano ancora segretezza, amore, amicizia, e in cui i membri di una famiglia se ne stavano l’uno vicino all’altro senza sentire il bisogno di indagarne la ragione»³²).

In ogni caso, ogni forma di espressione e ogni prodotto culturale e artistico sono sottoposti nel “1984” a un assiduo controllo e a un continuo processo di manipolazione del tutto funzionali alle finalità “politiche” del regime. Se ne può avere un’idea abbastanza precisa leggendo, per esempio, il cap. 4 della parte prima, dove si descrive e si esemplifica l’attività di Winston Smith presso il Ministero della Verità, consistente nella quotidiana “correzione” e “rettifica” delle notizie pubblicate sulla stampa nel tempo passato e, generalizzando, si chiarisce:

Tale processo di continua trasformazione era applicato non soltanto ai giornali, ma ai libri, ai periodici, agli opuscoli, ai manifesti, alle circolari, ai films, alle colonne sonore, alle illustrazioni, alle vignette umoristiche, alle fotografie... a qualsiasi materiale stampato e comunque documentato che potesse avere un significato politico o ideologico. Giorno per giorno, minuto per minuto, il passato veniva aggiornato³³;

mentre poco più avanti si precisa: «La sezione più grande dell’archivio [...] era formata semplicemente da gente il cui incarico consisteva nel rintracciare e nel mettere assieme tutte le possibili copie di libri, giornali e altri documenti che erano stati superati e che erano quindi destinati ad essere distrutti»³⁴; anche i libri, comunque, come viene ulteriormente ribadito ancora poco oltre, «venivano sequestrati e riscritti di nuovo più volte, ed erano invariabilmente ristampati senza che si ammettesse per questo che era intervenuto in essi alcun mutamento»³⁵; né si tratta solo di testi di contenuto esplicitamente politico, o comunque di natura tale da “toccare” *direttamente* punti o interessi nevralgici del “sistema”, ben-

³¹ G. Orwell, *1984*, traduzione di G. Baldini, Milano, Mondadori (Classici moderni Oscar), 1989, p. 35.

³² Ivi, p. 34. Non può sfuggire, su questo punto – ne fosse o no consapevole Orwell –, l’analogia col Mondo Nuovo di Huxley, dove appunto (come abbiamo visto) non c’è più posto per *Romeo e Giulietta*, per *Otello*, per la tragedia e per la «grande arte» in genere (che è incompatibile con la stabilità sociale di quel mondo).

³³ Ivi, pp. 43-44.

³⁴ Ivi, p. 44.

³⁵ *Ibidem*.

si anche di opere di carattere prettamente letterario, come si desume dal riferimento all'attività di Ampleforth, che, grazie alla sua «sorprendente capacità di combinare imbrogli con le rime e i metri», è incaricato di «produrre [...] rifacimenti (che venivano detti testi definitivi) di quelle poesie che erano divenute ideologicamente offensive ma che per una ragione o per l'altra dovevano rimanere nelle antologie»³⁶.

D'altra parte, anche nel 1984 di Orwell la «politica culturale» del regime non si limita a una siffatta *pars destruens*, o comunque *negativa*, bensì comprende pure una sua precisa linea d'azione *positiva* (s'intende, secondo la sua logica e le sue finalità), che anzi è quella prevalente: infatti «l'incarico principale» della sezione del Ministero in cui lavora Smith «non consisteva nel ricostruire il passato, ma nel fornire ai cittadini dell'Oceania giornali, films, libri di testo, teleprogrammi, commedie, romanzi e ogni possibile tipo di materiale informativo, istruttivo o di semplice svago, da una statua a uno slogan, da una poesia a un trattato di biologia, da un sillabario a un dizionario di neolingua»³⁷; e c'era poi, in particolare,

un intero sistema di reparti separati che si occupava di letteratura per i prolet, di musica, di teatro e di ogni altro genere di svago per i prolet. Vi si producevano stupidissimi giornaletti che non trattavano se non di qualche avvenimento sportivo, di cronaca nera e d'astrologia, qualche romanzetto da quattro soldi, certi filmetti pieni di cosce e seni nudi e canzonette sentimentali che venivano composte secondo un procedimento del tutto meccanico, per mezzo d'una sorta di caleidoscopio che si chiamava *versificatore*. E c'era persino un'intera sottosezione, che in neolingua veniva chiamata *Pornosez*, interessata solo alla produzione del più basso materiale pornografico...³⁸.

passo nel quale, fra l'altro, oltre al carattere meticolosamente burocratico dell'organizzazione delle attività «culturali», viene efficacemente messa in luce, in chiave satirica, la funzione «politica» – di ottundimento e di evasione – della letteratura e dell'arte «per il popolo», sulla cui schematicità e meccanica ripetitività lo scrittore ritorna, con più specifica attenzione, più avanti, a proposito dell'attività svolta da Julia (che lavora appunto a una delle «macchine per redigere romanzi, [...] nel Reparto Amena» dello stesso Ministero della Verità, «un potente e complicato apparecchio a motore elettrico»), precisando per bocca della ragaz-

³⁶ Ivi, p. 46.

³⁷ Ivi, pp. 46-47.

³⁸ Ivi, p. 47. Corsivi nel testo.

za stessa – dopo aver sommariamente descritto «l'intero procedimento usato per la composizione dei romanzi, dalle direttive generali emanate dalla Commissione Progetti fino ai ritocchi finali che erano compito dell'Unità Riscrittura» – che i racconti prodotti nella Pornosez (una sottosezione del Reparto Amena) hanno «solo sei intrecci», i quali vengono «un po' mischiati fra loro, mica troppo», per mezzo dei «caleidoscopi» (cioè le «macchine» al cui funzionamento la ragazza è addetta)³⁹.

L'ostilità e la violenza nei confronti della cultura, poi, si estende (come nel Mondo Nuovo di Huxley) anche al passato (seppur recente), alle vicende “storiche” che hanno preceduto e preparato la situazione attuale: «La caccia e la distruzione dei libri era stata completa nei quartieri dei prolet, come in tutti gli altri. Era assai improbabile che in tutta l'Oceania esistesse anche una sola copia d'un libro stampato prima del 1960»⁴⁰; e ancor più fosco è lo scenario prefigurato per il futuro:

Nel 2050, e forse anche prima [...] tutta la letteratura del passato sarà completamente distrutta. Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron... esisteranno solo in neolingua, non soltanto trasformati in qualcosa di diverso, ma sostanzialmente trasformati in qualcosa che contraddice quel che erano prima [...]. Lo stesso clima del pensiero sarà diverso. Infatti non ci sarà il pensiero così come lo intendiamo oggi. Ortodossia significa non pensare, non aver bisogno di pensare. L'ortodossia è non-conoscenza⁴¹.

Nel frattempo, nel periodo di transizione e preparazione di questo avvenire, i testi del passato saranno profondamente manipolati e “riadattati”. Come si afferma nell'«appendice» dedicata all'illustrazione dei *Principi della neolingua* (che fornisce anche un “riscontro” a quanto annunciato, nel brano appena citato, dal “linguista” Syme),

la letteratura pre-rivoluzionaria si sarebbe potuta soltanto sottoporre a un processo di traduzione ideologica, vale a dire a un'alterazione così nel senso come nella lingua [...]. Considerazioni di prestigio facevano ritenere opportuno [...] conservare la memoria di alcune figure storiche, mentre si badava,

³⁹ Ivi, pp. 138-139. Analogamente, si producono «innumerevoli canzonette, tutte identiche l'una all'altra, che vengono pubblicate, a esclusivo beneficio dei prolet, da una sottosezione del Reparto Musica. Le parole di tali canzonette sono composte senza alcun intervento della personalità umana, da uno strumento chiamato versificatore» (ivi, p. 147).

⁴⁰ Ivi, p. 103. Anche qui vien fatto di pensare al mondo di *Fahrenheit 451*.

⁴¹ Ivi, p. 57. Si ricordi, d'altronde, che uno dei principi fondamentali a cui s'informa l'intera realtà del “1984” è quello espresso nello slogan «L'ignoranza è forza».

naturalmente, di mettere al corrente le loro opere con la filosofia del Soving. Numerosi scrittori come, per esempio, Shakespeare, Milton, Swift, Byron, Dickens e qualche altro stavano ancora subendo il trattamento della traduzione ideologica. Una volta che tale lavoro fosse stato completato, i loro scritti originali, assieme a tutto ciò che sopravviveva della letteratura del passato, sarebbero stati distrutti⁴².

In una prospettiva ancora più lontana, comunque – quella delineata da O'Brien come obiettivo finale del Partito –, «non ci sarà più arte, più letteratura, più scienza. Una volta onnipotenti, non avremo più alcun bisogno della scienza...»⁴³.

Anche in *Fahrenheit 451* dell'americano Ray Bradbury, dove, come è noto, i pompieri danno una caccia spietata e senza quartiere ai libri e hanno il compito di appiccare, paradossalmente, gli incendi (anziché spegnerli), dando fuoco alle case dove i volumi vengono illegalmente detenuti, il tema della persecuzione e della repressione della cultura da parte del potere è in primo piano, anzi è quello centrale e principale (tanto che dà il titolo al romanzo) ed assume un valore e una portata chiaramente allegorica, allargandosi a rappresentare un'intera condizione politico-sociale ed etico-esistenziale (e riflettendo, in particolare, il clima soffocante di "caccia alle streghe" caratteristico del periodo del maccartismo, in cui l'opera fu concepita e scritta).

Alla repressione della cultura fa da pendant – qui come altrove – ed è essenzialmente complementare (come se fosse legato da un rapporto di proporzionalità inversa) uno sviluppo ipertrofico e una presenza pervasiva della televisione, che, grazie al suo potere di suggestione e di condizionamento del pubblico (che viene "ipnotizzato" e totalmente irretito mediante spettacoli dozzinali e melense trasmissioni "interattive"), diviene uno dei più formidabili ed efficaci strumenti di controllo e di dominio nelle mani del "sistema", che all'occorrenza se ne serve anche per mobilitare e "pilotare" direttamente la massa della popolazione nella lotta contro i suoi "nemici".

Insomma, nelle distopie l'atteggiamento negativo, l'ostilità e l'azione repressiva da parte del potere nei confronti della cultura e dell'arte

⁴² Ivi, p. 326. Un'idea più concreta dei criteri a cui si devono attenere gli addetti a questo tipo di operazioni "culturali" si può desumere dalla "confessione" del poeta Ampleforth, che nel preparare (insieme ad altri letterati) «una edizione definitiva delle poesie di Kipling» lascia «che la parola "Dio" figuri alla fine d'un verso» («Proprio non ho potuto farne a meno», protesta) e per questo viene sbattuto in galera (ivi, p. 243).

⁴³ Ivi, p. 281.

costituiscono – sostanzialmente – una costante. Ed è logico, del resto, che sia così, in opere espressamente concepite come una rappresentazione di società *negative* (e caratterizzate appunto dalla loro “negatività”) e intese proprio a denunciare, portandoli alle estreme conseguenze, i mali, i pericoli e le tendenze degenerative insite nelle società reali di riferimento.

Quello che appare forse meno ovvio e anzi, almeno a prima vista, piuttosto sorprendente è che anche in diverse *eutopie*, in utopie, cioè, concepite come alternative positive e in tutto migliori delle società reali, si manifesti una disposizione nei confronti della cultura e dell’arte tendenzialmente negativa e comunque caratterizzata, in vario modo e misura, da diffidenza, sospetto e, non di rado, da una più o meno larvata avversione.

Anzi si può forse dire che l’apertura e la “disponibilità” culturale proprie dell’Utopia di Moro, la curiosità intellettuale, la ricchezza e la varietà di interessi dei suoi abitanti (la maggior parte dei quali dedica il tempo libero agli «studi di umanità»⁴⁴) e il prestigio di cui godono in quella società le varie manifestazioni del pensiero e dell’arte nel loro insieme (tanto che i cittadini particolarmente dotati «ottengono licenza dal popolo di dedicarsi per tutta la vita agli studi» e sono dispensati dal lavoro⁴⁵), costituiscano quasi un *unicum* nella letteratura utopica, e comunque un caso limite, legato alla *Weltanschauung* e alla civiltà umanistica di cui l’opera è espressione altissima e lo stesso autore esponente sommo.

Anche nella Città del Sole di Campanella, invero, la cultura in genere è tenuta in gran pregio e occupa, nella scala dei valori, una posizione indubbiamente elevata; ma in realtà il suo “peso specifico”, la sua effettiva importanza nell’ideale “economia” complessiva della società appare sensibilmente ridotta (se non altro in senso quantitativo) rispetto al modello moreano. E pure nella *New Atlantis* di Bacone, del resto, soprattutto nel campo (per altro straordinariamente “moderno” e avanzato) del pensiero scientifico e della ricerca sperimentale, la cultura e l’attività intellettuale in genere si collocano sicuramente al vertice dell’ideale gerarchia dei valori propria di quella comunità; ma l’accesso e il possesso

⁴⁴ T. More, *Utopia*, a cura [e con traduzione] di L. Firpo, Napoli, Guida, 2000², p. 175. L’affermazione è ribadita più avanti, a p. 202: «...larga parte del popolo, sia maschi che femmine, per tutto il corso della vita dedica all’apprendimento le ore libere dal lavoro».

⁴⁵ Ivi, p. 178. Qualcosa di simile si ritroverà nell’utopica società futura delineata da Edward Bellamy in *Looking backward*.

della conoscenza presentano poi un carattere – per certi versi – quasi iniziatico ed elitario (a differenza, anzi all'opposto, di quel che avviene nella “democratica” Utopia di Moro, dove la cultura e il gusto per il sapere sono capillarmente diffusi – oltre che continuamente stimolati e alimentati dall'ordinamento politico-sociale e dalla stessa *way of life* della comunità – e costituiscono realmente un elemento essenziale del “sistema”); e c'è, inoltre, una radicale, quasi gelosa, separazione (e una almeno tendenziale contrapposizione) tra sapere – specie scientifico e tecnico – e potere politico⁴⁶, che costituisce un fattore di “divisione” e di potenziale “tensione” contrastante con l'armonia normalmente caratteristica dell'utopia.

Ma in generale, non è questa la *mainstream* delle utopie (neppure quando si tratta di *eutopie*), per quel che riguarda la cultura e il suo trattamento da parte dello Stato e della società. Già nella *Repubblica* di Platone, che per tanti versi costituisce (con l'integrazione delle *Leggi*) una sorta di archetipo primario di tutta la tradizione utopica (se non altro nell'immaginare e tratteggiare una società ideale “perfetta”), come è ben noto, l'arte in genere è guardata con sospetto, come un potenziale fomite di corruzione morale e civile, e deve pertanto essere sottoposta a un rigoroso controllo e a una rigida censura, volta a “depurarla” drasticamente da ogni aspetto ed elemento men che edificante, che non risparmi neppure Omero⁴⁷.

⁴⁶ Si considerino, per esempio, queste dichiarazioni di uno dei “Padri” della «Casa di Salomone» (da cui traspare, fra l'altro, il senso di segretezza quasi esoterica che circonda e informa di sé le attività e lo spirito stesso di questa pur geniale istituzione): «...poiché è nostro costume discutere con molta attenzione quelle tra le scoperte che possiamo rendere di pubblica ragione e quelle che debbono restare segrete, ci stringiamo tutti con giuramento solenne di non divulgare mai queste ultime; e soltanto alcune, con l'approvazione plenaria, ne riveliamo al re e al senato. Tutto il resto è sepolto nei nostri archivi» (F. Bacon, *La Nuova Atlantide*, traduzione di R. Bartolozzi, Roma, Colombo, 1944, p. 122). Sull'aura di segretezza che avvolge la Casa di Salomone richiama l'attenzione anche M. Moneti Codignola, che scrive fra l'altro: «Si tratta [...] di una sorta di casta chiusa, di una confraternita di scienziati che ha qualche tratto di società segreta» (*Il paese che non c'è e i suoi abitanti*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 183).

⁴⁷ A. Cioranescu ricorda al riguardo (in *L'avenir du passé*, Paris, Gallimard, 1972, p. 278) – senza commentarle – le notazioni, particolarmente efficaci anche se di tono invero assai polemico (riconducibile, in parte, alla natura del testo – una conferenza – e al “contesto” storico, caratterizzato dal clima della “guerra fredda”) di Bertrand Russell (che citiamo qui nella loro forma originale): «The main purpose of education, to which everything else is subordinated [nell'ideale Repubblica di Platone, appunto], is to produce courage in battle. To this end, there is to be a rigid censorship of the stories told by mothers and nurses to young children; there is to be no reading of Homer because that degraded

Sono in ogni caso numerose le utopie – positive –, anche di epoca moderna, in cui la cultura è assoggettata a restrizioni e limitazioni di vario genere e portata. Si pensi, per esempio, a società tipicamente utopiche quali quelle (per altro di concezione e di carattere assai diversi) prefigurate, in pieno secolo dei lumi, da Dom Deschamps (in *Le vrai système ou le mot de l'énigme métaphysique et morale* – opera che «relève davantage du traité que de l'utopie "littéraire"»⁴⁸ –, del 1762) o da Louis-Sébastien Mercier (nel romanzo *L'an 2440*, pubblicato, in diverse edizioni, di volta in volta rimaneggiate – anche profondamente –, tra il 1771 e il 1886), in cui i libri – almeno quelli che non sono funzionali o comunque conciliabili con i principi fondamentali e con i fini supremi dei rispettivi ordinamenti – sono destinati alla distruzione; nel primo la distruzione sarà drastica e totale; per dirla con Maria Moneti, «l'inizio della società vera sarà solennizzato [...] dal rogo di tutte le biblioteche e dalla messa al bando di tutti i libri: l'unico ammesso, il grande libro della natura. Aboliti anche teatro, spettacoli e arti di ogni specie (anch'esse prodotti antinaturali di società corrotte)»⁴⁹; nel secondo, della letteratura del passato verrà risparmiata e sopravviverà (in forma, per altro, massicciamente “ridotta”, e cioè “espurgata” – mediante «salutari mutilazio-

versifier makes heroes lament and gods lough; the drama is to be forbidden because it contains villains and women; music is to be only of certain kinds, which, in modern terms, would be “Rule Britannia” and “The British Grenadiers”...» (B. Russell, *Philosophy and politics*, London, Cambridge University Press, 1947, p. 13).

⁴⁸ R. Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975, p. 153.

⁴⁹ M. Moneti, *Utopia*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 86. Già nel suo precedente volume *Il paese che non c'è e i suoi abitanti* (cit.) la stessa studiosa aveva dedicato a Deschamps un ampio capitolo, dove si legge, fra l'altro: «Tra i bisogni assolutamente *excessifs*, vani e pericolosi, c'è il bisogno di sapere, il nostro vano desiderio di ricerca [...]. Il futuro farà a meno di libri: farà a meno del sapere e quindi di tutti gli strumenti della sua conservazione, trasmissione e accumulazione; farà a meno della cultura e di ogni arte, inutile e pericolosa nello stato dei costumi. Tutti i libri del mondo saranno bruciati pubblicamente [...] in quanto considerati deposito di sciocchezze...» (p. 275). A proposito del rogo dei libri auspicato da Deschamps la Moneti osserva poi che «la ricorrenza di questa immagine nella letteratura utopica, e dell'idea stessa dell'eliminazione della cultura come di qualcosa di pericoloso e superfluo al tempo stesso, svela un'anima profonda del pensiero utopico, una sua ossessione quasi ineliminabile: il suo dirigismo, il suo bisogno di assoluto, di perfezione senza futuro, di semplificazione drastica della realtà, il rifiuto di ogni pluralismo» (ivi, p. 280; ma si vedano, più ampiamente, le pp. 280-281). Della stessa Moneti, ancora, si veda, sulla condizione della cultura e dell'arte in utopia, il saggio *Sul rapporto utopia-distopia*, in *Utopia e distopia*, a cura di A. Colombo, Bari, Dedalo, 1993, pp. 321-340 (in particolare, le pp. 329-330).

ni»⁵⁰ – di tutte le parti moralmente “pericolose” o semplicemente “superflue” e condensata in pochi volumi), solo una ristretta selezione, mentre il resto – la gran parte – verrà eliminato col “solito” metodo del rogo⁵¹, come ci mostra l'esempio della «biblioteca del re», che, dalle «quattro sale d'immensa lunghezza, che contenevano», nella realtà dell'epoca in cui Mercier scriveva, «migliaia di volumi», si è ridotta a «un piccolo studio», in cui si trovano i non molti libri, «nient'affatto voluminosi», risparmiati dal gigantesco incendio che era stato appiccato «volontariamente» (quasi come in *Fahrenheit 451*) dagli stessi rappresentanti delle “istituzioni”, compreso il bibliotecario – «un vero letterato» –, il quale così racconta (con una sorta di ebbro compiacimento e con un'enfatica amplificazione iperbolica in cui risuona anche una nota polemico-satirica) l'evento:

Convinti dalle osservazioni più precise che l'intelletto s'imbarazza da se stesso in mille estranee difficoltà, abbiamo scoperto che una biblioteca ricca di molti volumi era il luogo di ritrovo delle più grandi stravaganze e delle più folli chimere. Ai vostri tempi, ad onta della ragione, prima si scriveva, poi si pensava. I nostri autori seguono un percorso inverso: noi abbiamo immolato tutti quegli autori che seppellivano i loro pensieri sotto un prodigioso cumulo di parole o di passaggi [...]. Con il consenso unanime, abbiamo raccolto in una vasta spianata tutti i libri che abbiamo giudicato frivoli, inutili o pericolosi; ne abbiamo formato una piramide che somigliava in altezza e grandezza ad un'enorme torre: era sicuramente una nuova torre di Babele. I giornali sovrastavano questo bizzarro edificio, era circondato da ogni lato da lettere pastorali di vescovi, da rimostranze di parlamenti, da requisitorie e orazioni funebri. Era composto da cinque o seicentomila dizionari, centomila volumi di giurisprudenza, centomila poemi, milleseicento resoconti di viaggio e un miliardo di romanzi. Abbiamo dato fuoco a questa massa spaventosa come sacrificio espiatorio offerto alla verità, al buon senso, al vero gusto. Le fiamme hanno divorato a torrenti le sciocchezze degli uomini, degli antichi e dei moderni. L'incendio fu lungo. Alcuni autori si sono visti bruciare da vivi, ma le loro grida non ci hanno fermato [...]. Tuttavia, siccome non siamo né ingiusti, né simili ai saraceni che scaldavano i loro bagni con dei capolavori, abbiamo fatto una scelta: spiriti buoni hanno

⁵⁰ L.-S. Mercier, *L'anno 2440*, traduzione, saggio introduttivo e note di L. Tundo, Bari, Dedalo, 1993, p. 205.

⁵¹ Proprio scrivendo di Mercier, Laura Tundo rileva per parte sua che «il rogo dei libri», «evento drammaticamente ricorrente nella storia umana fino dai tempi più remoti, [...] s'incontra con una certa frequenza anche all'interno di progetti di società utopiche» (*Louis-Sébastien Mercier: Il secolo, l'uomo, l'opera*, in L.-S. Mercier, *L'anno 2440*, cit., p. 66).

riassunto la sostanza di mille volumi *in-folio*, e l'hanno trasposta interamente in un piccolo volume in-dodicesimo, quasi come quegli abili chimici che estraggono gli umori dalle piante, li concentrano in una fiala, e gettano i residui grossolani. Abbiamo fatto delle sintesi di ciò che vi era di più importante; abbiamo ristampato il meglio: il tutto è stato corretto secondo i veri principi della morale⁵².

C'è per di più, nell'utopia di Mercier, oltre a una certa qual unzione moralistica, un intento "pedagogico", tra il paternalistico e l'inquisitorio (che può far pensare, in qualche modo, all'accanimento "redentorio" dei Solari di Campanella nello sforzo di convincere il reo a riconoscere la sua colpa e a "redimersi", appunto, prima di subire la giusta punizione⁵³; o anche – al limite, e nonostante le "rassicurazioni" di Baczko – alla pervicace e proterva volontà del potere, nel 1984 di Orwell, di piegare e sottomettere le anime – le menti, le coscienze e i sentimenti –, ancor più delle persone fisiche degli individui⁵⁴), di indurre lo scrittore (l'intel-

⁵² L.-S. Mercier, *L'anno 2440*, cit., pp. 196-198. Che poi Mercier colga il destro per manifestare le sue preferenze e le sue avversioni nei confronti degli autori del passato e, soprattutto, del presente (come fa nelle pagine seguenti) è, nella nostra prospettiva, secondario. A questa funzione – di manifestazione, in forma giocosamente "provocatoria", dei gusti e dei giudizi critici dell'autore – tende invece a ridurre l'invenzione di Mercier B. Baczko, il quale comunque "sdrammatizza" e minimizza la portata dell'operazione descritta dal bibliotecario del 2440: «Non prendiamo troppo sul serio questa visione di libri bruciati sul rogo e di opere purgate. Mercier non è un Orwell *ante litteram*, non è un precursore né del Ministero della Verità né di coloro che hanno bruciato i libri a Berlino, né di coloro che li hanno purgati nelle biblioteche di Mosca. Mercier, per quanto lo riguarda, si abbandona semplicemente a un gioco intellettuale che i suoi lettori, al pari di lui, trovano divertente e innocente. L'autore dell'*An 2440* si limita insomma a sfruttare un ben noto procedimento letterario – incaricare un lettore che visita una biblioteca di fare la critica dei libri che si trovano sugli scaffali. L'innovazione sta nel fatto che questa volta sono la storia-progresso, "il tempo giudice supremo" e il suo mandatario, il potere illuminato, ad essere incaricati, per così dire, dell'esecuzione materiale dei giudizi della critica letteraria e filosofica» (*L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1978, p. 177). Ma quello che a noi interessa, in questa sede, è rilevare la ricorrenza, nella letteratura utopica, del motivo della distruzione dei libri.

⁵³ Si veda, in proposito, M. Moneti Codignola, *Il paese che non c'è e i suoi abitanti*, cit., pp. 170-171; ed anche il nostro *Costretti ad essere felici*, cit., p. 55.

⁵⁴ È questo il senso del terzo stadio del programma enunciato – e ferocemente perseguito – da O'Brien per la «reintegrazione» di Winston Smith, che prevede appunto, dopo «lo stadio dell'apprendere» e «quello del comprendere», «quello dell'accettare» (G. Orwell, 1984, cit., p. 273); ed è questo il senso della finale accettazione da parte di Smith dell'assioma secondo cui «due e due fanno cinque», nonché della definitiva resa anche sul piano "affettivo": «Amava il Grande Fratello» (parole che, significativamente, costituisco-

lettuale) «deviante» a «pentirsi» e a «ritrattare». Si veda al riguardo l'episodio dell'«uomo mascherato», che è «un autore che ha scritto un cattivo libro», in quanto «ha affermato nelle sue opere principi pericolosi, opposti alla sana morale», e che, «come riparazione», «porta una maschera, per nascondere la sua vergogna fino a quando egli l'abbia cancellata scrivendo cose più ragionevoli e sagge. Ogni giorno due cittadini virtuosi vanno a fargli visita per combattere le sue opinioni errate con le armi della dolcezza e dell'eloquenza, ascoltare le sue obiezioni, rispondervi e persuaderlo a ritrattare non appena sarà convinto. Allora egli sarà riabilitato e trarrà dalla stessa confessione del suo errore una gloria più grande: poiché», conclude l'entusiasta apologista dell'utopia del 2440, «cosa vi è di più bello che abiurare i propri errori e abbracciare una nuova via con nobile sincerità?»⁵⁵

Ancora a metà – quasi – dell'Ottocento, del resto, nell'Icaria di Etienne Cabet⁵⁶ (dove, fra l'altro, «si diventa scrittori dopo aver superato un esame e si esercita questa professione nell'interesse pubblico e sotto l'occhio della censura»⁵⁷) «i cattivi libri [...] verranno bruciati in un pubblico rogo»⁵⁸, ed eventualmente riscritti in conformità dei principi e dei dettami, morali e civili, dello Stato perfetto. Quanto alle nuove pubblicazioni, sono sottoposte a una sistematica e rigida censura preventiva.

Si tratta comunque, in questi e simili casi, di società più o meno rigidamente e minuziosamente regolamentate, spesso caratterizzate da un accentuato dirigismo (elemento, questo, che le accomuna a sua volta, o a ogni modo le accosta, alle distopie); società nelle quali pure le limitazioni imposte al libero svolgimento dell'attività culturale di cui abbiamo visto alcuni esempi possono apparire comprensibili e coerenti, a ogni modo, con i principi ispiratori fondanti dell'utopia stessa, secondo cui la

no l'*explicit* del romanzo; ivi, p. 312). Ma si veda anche questa dichiarazione quanto mai esplicita di O'Brien: «Noi non distruggiamo l'eretico perché ci resiste, ci guardiamo bene dal distruggerlo. Noi lo convertiamo, ci impossessiamo dei suoi pensieri interni, gli diamo una forma del tutto nuova. Polverizziamo in lui ogni male e ogni illusione. Lo riportiamo al nostro fianco non solo apparentemente, ma nel senso più profondo e genuino, nel cuore e nell'anima...» (ivi, pp. 267-268).

⁵⁵ L.-S. Mercier, *L'anno 2440*, cit., p. 120.

⁵⁶ Il *Voyage en Icarie*, pubblicato già anonimo, col titolo *Voyages et aventures de Lord William Carisdall en Icarie*, nel 1839, riapparve col nome dell'autore (e col titolo definitivo) nel 1840.

⁵⁷ M. Moneti, *Utopia*, cit., p. 111.

⁵⁸ Ivi, pp. 111-112. «Secondo il già noto rituale utopico», postilla la Moneti; già R. Trousson, del resto, aveva osservato che «on retrouve», in Cabet, «les autodafés de bibliothèques de Mercier» (op. cit., p. 195).

rinuncia a certi beni o valori individuali e a un certo grado di libertà è necessaria – e volontariamente accettata – in vista di un bene comune superiore (che in generale si identifica con la “felicità” *collettiva* dei cittadini). In questa ottica, insomma, si possono spiegare e “giustificare” anche il controllo, la “regolamentazione” e perfino gli interventi repressivi nei confronti della cultura, che, proprio per la sua natura, tende invece ad essere (anzi, *deve* essere) libera da vincoli e condizionamenti e costituisce quindi una potenziale minaccia per il mantenimento dell’“equilibrio utopico”.

Considerazioni del genere, però, non bastano a spiegare il fatto, a prima vista davvero singolare, che anche in quella che si può ritenere come la più libertaria – e perfino “anarchica”, in certo senso – delle utopie moderne, quella delineata da William Morris nel romanzo *News from Nowhere*, la cultura – almeno quella “tradizionale”, basata sui libri – è considerata e trattata con distacco e sufficienza, se non (come sembrerebbe in qualche caso) con irrisione⁵⁹ o addirittura con fastidio e aperto disprezzo⁶⁰.

C’è, verosimilmente, alla base di un siffatto atteggiamento, anche un certo “snobismo” e – forse anche – un certo gusto del paradosso, riconoscibile, per esempio, nel fatto che l’attività letteraria sia ridotta al rango di hobby – anzi di «debolezza» – per un netturbino, Henry “Boffin” Johnson, il quale «passa il suo tempo a scrivere romanzi reazionari»⁶¹ (reazionari, nel senso di “classici”, alla Dickens, appunto).

⁵⁹ «Il troppo studio ti sta proprio guastando», afferma, per esempio, Dick (la “guida” di William Guest nel paese di Utopia [No-where = Ou-topia]), rivolgendosi al tessitore “intellettuale” Bob, «... comincio a pensare che la matematica e quei vecchi libri idioti di economia (ha! ha!) politica ti abbiano dato tanto alla testa che non sai più comportarti come si deve. È davvero ora che tu lavori un po’ all’aria aperta per toglierti le ragnatele dal cervello» (W. Morris, *Notizie da nessun luogo*, traduzione di M. Bonini, Milano, Garzanti, 1984, pp. 19-20).

⁶⁰ «... mi considera un topo di biblioteca e mi disprezza perché con le mani so far poco e oggi si usa così», protesta, riferendosi all’amico Dick, il summenzionato Bob, il quale, per altro, è ben lontano dal deplorare «la scomparsa della piaga della produzione di libri» (ivi, p. 22); e ancora Dick, a sua volta, proclama che «la matematica e anticaglie come i romanzi [alla Dickens, in questo caso] stanno sullo stesso piano» (ivi, p. 25). D’altra parte, il modello e il termine positivo di riferimento è quel Medio Evo – un Medio Evo idealizzato e piuttosto di maniera – così intensamente vagheggiato da Morris e da lui qui rimpianto come «un tempo ormai remoto in cui i libri erano pochi e l’arte di leggere alquanto rara...» (ivi, pp. 158-159).

⁶¹ Ivi, p. 24. Anche prima, a p. 19, Dick aveva parlato di «certi insulsi vecchi romanzi» del passato.

In ogni caso, non si possono non rilevare le parole vibranti e pungenti della giovane Ellen (rappresentante tipica del mondo nuovo immaginato da Morris), la quale, in polemica col nonno, dipinto come un vecchio brontolone autenticamente “reazionario” (nostalgico, in particolare, dell’antico «sistema competitivo»⁶²) che, da coerente misoneista e *laudator temporis acti*, manifesta la sua profonda ammirazione per la vecchia cultura e in particolare per i «libri del passato» («...li trovo più vivi di quelli che scrivono oggi. Erano il prodotto di una situazione di sana e illimitata concorrenza [...]. C’è in essi uno spirito di avventura e il segno di una capacità di ricavare il bene dal male, che manca completamente nella letteratura odierna; non posso fare a meno di pensare che i nostri moralisti e i nostri storici esagerino di gran lunga l’infelicità dei tempi passati, quando si creavano opere d’immaginazione e d’intelletto così splendide»⁶³), esclama:

“Libri, libri! Sempre coi tuoi libri, nonno! Quando capirai che dopo tutto è il mondo in cui viviamo che c’interessa, il mondo di cui siamo parte e che non potremo mai amare abbastanza? Guarda!” disse spalancando la finestra e mostrandoci la bianca luce della luna che splendeva fra le ombre nere del giardino. “Guarda! Oggi sono questi i nostri libri!... E questi,” aggiunse, avvicinandosi con passo leggero ai due amanti e posando una mano sulle spalle di ciascuno; “e l’ospite qui, con le sue conoscenze e le sue esperienze d’oltremare...; sì, e anche tu, nonno” (e le sue labbra si schiusero in un sorriso mentre parlava), “tu con tutto il tuo brontolare e con tutto il tuo desiderio di vivere nel passato. Un passato in cui, per quanto ne posso sapere, un vecchio inoffensivo e pigro come te, sarebbe quasi morto di fame o avrebbe dovuto pagare soldati e servi perché portassero via con la forza alla gente il cibo, gli abiti e la casa. Sì, questi sono i nostri libri [...]. Quanto ai tuoi libri, andavano bene ai tempi in cui le persone intelligenti non avevano altro che desse loro piacere, e dovevano supplire alla sordida miseria della loro vita lavorando d’immaginazione sulla vita di altri. Ma io dico chiaro e tondo che nonostante tutta la loro abilità e forza narrativa, nonostante la loro capacità di raccontare storie umane, gli autori di quei libri sono in qualche modo detestabili...”⁶⁴.

Acquista poi un particolare rilievo, in questa tirata, la veemente contrapposizione, alla “vecchia” cultura libresca, futile e oggettivamente mistificatoria, accusata qui di essere sostanzialmente complice e corre-

⁶² Ivi, p. 169.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ivi, pp. 170-171.

sponsabile del sistema (capitalistico) di sfruttamento e di ingiustizia del passato (o comunque funzionale ad esso), dell'idea *positiva* di una cultura "viva" e "concreta", rappresentata e costituita dagli uomini in quanto tali, dagli uomini e dalle donne della realtà, in carne ed ossa, con la loro ricchezza affettiva e le loro immense potenzialità *naturali* di energia e di creatività, e in definitiva dalla natura stessa: contrapposizione che richiama, per certi versi, la ormai classica antitesi tra "cultura" e "natura" di russoiana memoria⁶⁵ e che, in varie forme, percorre come un filo rosso tutto il romanzo di Morris, fin dalle prime pagine (si ricordi l'esortazione rivolta a Bob da Dick ad abbandonare i «vecchi libri idioti» per l'«aria aperta»⁶⁶; e si veda come anche alla fine della narrazione si deplori l'atteggiamento diffuso e dominante «in passato» – cioè ai tempi dello scrittore –, quando «il sentimento prevalente fra gli intellettuali era aspro disgusto per il mutevole dramma delle stagioni, per la vita della terra e per il suo rapporto con gli uomini...»⁶⁷).

Certo, le motivazioni e il senso della polemica di Morris nei confronti della cultura (almeno, ripetiamo, della cultura "tradizionale") sono assai diversi da quelli (a loro volta tutt'altro che univoci) che caratterizzano e sostanziano l'atteggiamento ostile che abbiamo rilevato nelle distopie e nelle eutopie esaminate in precedenza. Quella di Morris è una critica che muove da un'istanza opposta a quell'esigenza di "regolarità" e di "ordine" che animava, accomunandole (sia pur in funzione di progetti

⁶⁵ Una contrapposizione in qualche modo analoga è già presente, per esempio, in Dom Deschamps, che si rifà, a suo modo, appunto a Rousseau e per cui «l'unico libro dal quale [i bambini] apprenderanno sarà la vita stessa» (M. Moneti Codignola, op. cit., p. 275). Più in generale, nei principi base a cui s'ispira la concezione "pedagogica" di Morris si possono cogliere – in astratto – diverse analogie col "sistema educativo" dell'autore del *Vrai système*; anche se poi profondamente diverso, anzi radicalmente opposto, è lo spirito informatore delle due concezioni (ariosa e gioiosamente libertaria quella dell'inglese, "chiusa" e intrinsecamente totalitaria quella del francese). Anche i Megapatagoni di Restif de la Bretonne (*La découverte australe*, del 1781), per altro, come ci ricorda Robert C. Elliott (*The Shape of Utopia*, Chicago and London, The University Press of Chicago, 1970, p. 127), «as out hand they condemn painting, drama, and poetry», esclamano: «Nous ne voulons que du réel [...] nos tableaux, ce sont nos beaux Hommes, nos belles Femmes que nous voyons tous les jours». Ma già nell'utopia di Campanella veniva – almeno implicitamente – contrapposta alla cultura libresca degli abitanti del mondo conosciuto la cultura "reale" dei Solari: «...voi [...] pensate che sia dotto chi sa più grammatica e logica d'Aristotile o di questo o quello autore; al che ci vol sol memoria servile, onde l'uomo si fa inerte, perché non contempla le cose ma li libri, e s'avvilisce l'anima in quelle cose morte» (*La città del Sole*, a cura di L. Firpo, Bari, Laterza, 1999², p. 14).

⁶⁶ Cfr. *supra*, n. 59.

⁶⁷ W. Morris, *Notizie da nessun luogo*, cit., p. 235.

e finalità diverse e perfino antitetiche) quelle altre utopie: da un'istanza appunto di *liberazione* da ogni forma di dominio e di autorità; di libertà totale, insomma; e in quest'ottica anche la "cultura" veniva vista come un elemento, o uno strumento, funzionale e organico al sistema capitalistico vigente, basato sull'oppressione e sullo sfruttamento di classe⁶⁸. Veniva insomma considerata secondo una prospettiva in qualche modo analoga a quella con cui il "francofortese" Adorno l'avrebbe trattata nel suo saggio del 1942 su *Brave New World*⁶⁹, accusando Huxley di aver voluto, con la sua difesa dei valori "umanistici" (e della cultura *in primis*), patrocinare il mantenimento e la perpetuazione dei privilegi delle classi dominanti.

Rimane comunque il fatto che anche nell'utopia di Morris l'atteggiamento generale nei confronti della cultura (almeno in senso tradizionale) è essenzialmente negativo e che tale motivo si conferma quindi ulteriormente come un tratto e quasi un denominatore comune a invenzioni utopiche della natura e dell'ispirazione più diverse.

D'altra parte, pure quegli autori di utopie che immaginano anche per la cultura – in accordo con la tendenziale "perfezione" (o comunque con la generale superiorità rispetto alle società reali) propria di quelle comunità immaginarie – una situazione positiva, migliore di quella "attuale", tradiscono – o a ogni modo rivelano – una più o meno oscura coscienza della condizione di oggettiva difficoltà (e marginalità) nella quale la cultura appunto, e in particolare l'arte e la letteratura, si trovano nel nuovo contesto (e, in ogni caso, della difficoltà di immaginare, in tale contesto, una dimensione culturale, artistica e letteraria veramente vitale e "credibile").

Si pensi, per esempio, alle difficoltà incontrate da Edward Bellamy nel suo tentativo di delineare e indicare concretamente i tratti salienti che caratterizzano la nuova arte e la nuova letteratura (oltretutto la nuova scienza), che, in astratto, quasi per una petizione di principio, sono descritte come sublimi e incomparabilmente migliori di quelle dei contemporanei («In quest'epoca si è raggiunto un inusitato splendore intellettuale», afferma il dottor Leete, illustratore e celebratore della civiltà del Duemila, che così prosegue: «Quando gli uomini si resero conto [...]»

⁶⁸ Nell'opposizione tra *realtà* e cultura libresco che abbiamo rilevata nelle parole di Ellen citate sopra, si potrebbe forse vedere un riflesso della marxiana opposizione fra struttura e sovrastuttura.

⁶⁹ T.W. Adorno, *Aldous Huxley e l'utopia*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972 [ma il saggio risale appunto, nella sua originaria stesura, al 1942], pp. 89-114.

che i cambiamenti attraverso cui erano passati non erano solo miglioramenti marginali delle loro condizioni ma un progresso della specie umana verso un nuovo senso dell'esistenza di illimitate possibilità, le loro menti ricevettero uno stimolo di cui l'esplosione di creatività del Rinascimento a seguito del Medioevo è solo un pallido esempio. Ne è derivata un'era di invenzioni, di scoperte scientifiche, di produzioni artistiche, musicali e letterarie, superiore a tutte quelle precedenti»⁷⁰), ma alla cui straordinaria bellezza dobbiamo credere «on faith»⁷¹, come nel caso delle opere di Berrian, immaginario esponente di punta della narrativa del 2000, sul cui romanzo *Penthesilia* – un «capolavoro», nonostante le difficoltà derivanti dalla carenza della “materia prima” tradizionale, cioè le passioni, le tensioni, i contrasti e le sofferenze tipiche delle società reali, di cui Bellamy si mostra ben consapevole – Julian West (il protagonista narratore di *Looking Backward*) esprime in questi termini, calorosi quanto generici, le sue prime impressioni di lettura:

Quella notte mi sedetti nella mia stanza a leggere «Pentesilea» fino all'alba e non lo lasciai se non dopo averlo letto tutto. Non vorrei che alcun suo ammiratore si offendesse a ciò che sto per dire ma quello che mi impressionò maggiormente alla prima lettura non fu tanto ciò che c'era [...] quanto quello che non era presente. Gli scrittori dei miei tempi avrebbero ritenuto il fare dei mattoni senza paglia un compito facile rispetto alla stesura di un romanzo da cui dovessero essere esclusi tutti gli effetti causati dal contrasto fra ricchezza e povertà, istruzione ed ignoranza, grossolanità e raffinatezza [...]; tutti i temi derivati dall'orgoglio e l'ambizione, dal desiderio di essere ricchi e dalla paura di essere poveri, insieme ad ogni specie di ansia meschina per sé o per gli altri; un romanzo in cui ci fosse sì amore a profusione, ma non ostacolato da barriere artificiali create da differenze di ceto o ricchezza, regolato [da] nessun'altra legge se non quella del cuore. La lettura di «Pentesilea» valse più di qualunque spiegazione nel darmi un'impressione generale della vita del ventesimo secolo⁷².

In effetti, gli ipotetici scrittori che, in una società utopica, volessero tentare di dar vita a una loro «own literature» si troverebbero presumi-

⁷⁰ E. Bellamy, *Uno sguardo dal 2000*, a cura di L. Punzo, traduzione di B. Pezzotti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1992, p. 140.

⁷¹ R.C. Elliott, *The Shape of Utopia*, cit., p. 122.

⁷² E. Bellamy, *Uno sguardo dal 2000*, cit., pp. 145-146. Altrettanto generico è l'entusiasmo di Julian per la musica – di una bellezza, appunto, *ineffabile* – del 2000: «Ascoltai, quasi senza respirare, fino alla fine. Non mi sarei mai aspettato di ascoltare una tale musica, eseguita in maniera così sublime» (ivi, p. 106).

bilmente di fronte – come osserva Robert C. Elliott – a «the same substantive problems which have plagued writers trying to imagine what utopia would be like»⁷³, problemi che a loro volta si legano a quello più generale ed antico di «depicting the good»⁷⁴, al quale il critico americano dedica interessanti ed incisive considerazioni⁷⁵. Elliott cita in questa prospettiva, oltre a *Looking Backward*, *The Coming Race*, di Edward Bulwer-Lytton (a proposito del quale scrive: «As to literature, the Vril-ya have only an insipid poetry of description; because they no longer experience the passions which motivated the great poetry of the past, the Vril-ya have no subject»⁷⁶, *Seven Days in New Crete*, di Robert Graves («The ordered and serene life of New Crete is incompatible with the thrilling intensities of passion experienced by men in more turbulent days and fixed in their poetry. Quant, a New Cretan poet who knows about these matters, realizes, sadly, that the time has passed when true poetry can be written in his language»⁷⁷), *Island*, di Aldous Huxley (da cui riporta un aforisma del vecchio rajah: «Dualism.... Without it there can hardly be good literature. With it, there most certainly can be no good life» e una battuta del protagonista Farnaby: «If one's to believe your Old Raja literature is incompatible ... with human integrity, incompatible with philosophical truth, incompatible with individual sanity and a decent social system, incompatible with everything except dualism, criminal lunacy, impossible aspiration, and unnecessary guilt»⁷⁸).

⁷³ R.C. Elliott, *The Shape of Utopia*, cit., p. 122.

⁷⁴ Ivi, p. 117. Infatti, «Utopia is a healthy society, its description soon exhausted; and happy families are all alike» (*ibidem*). Un concetto abbastanza simile è espresso da A. Cioranescu nel passo seguente: «La société utopique étant composée de sujets interchangeables, on y respire une atmosphère extrêmement monotone. La vie sociale aussi bien que l'existence personnelle y semblent vouées à une sorte d'ennui vertueux et solennel...» (op. cit., pp. 31-32). Su un piano più generale, già Balzac era pienamente consapevole del «difficile problème littéraire qui consiste à rendre intéressant un personnage vertueux» (H. de Balzac, *Avant-propos a La Comédie Humaine. Études de Mœurs: scènes de la vie privée*, I, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1951, p. 13).

⁷⁵ R.C. Elliott, *The Shape of Utopia*, cit., pp. 117 e sgg.

⁷⁶ Ivi, p. 123.

⁷⁷ Ivi, p. 124.

⁷⁸ Ivi, p. 126 (cfr. A. Huxley, *L'isola*, traduzione di B. Oddera, Milano, Oscar Mondadori, 1995, rispettivamente pp. 249 e 251-252: «Dualismo... Senza dualismo difficilmente può esistere una valida letteratura. Con il dualismo, non può esservi senza dubbio alcuna buona vita»; «...se si deve credere al vecchio Raià [...] la letteratura è incompatibile [...] con l'integrità umana, incompatibile con la verità filosofica, incompatibile con l'equilibrio mentale individuale e con un decente sistema sociale, incompatibile con ogni cosa tranne che con il dualismo, la follia criminale, le aspirazioni impossibili e gli inutili rimorsi»).

A questi esempi potremmo aggiungere quello di Morris, nella cui utopia appare abbastanza chiaro (almeno per via indiretta, *ex contrario*) che la scomparsa delle ingiustizie, delle sofferenze e dei contrasti che caratterizzavano il precedente assetto della società, e cioè dei fattori e delle cause che nel vecchio mondo provocavano l'infelicità, comporta il venir meno delle condizioni favorevoli (e quasi necessarie) per lo svilupparsi di una letteratura – e in particolare di una narrativa – valida ed efficace (per esempio, lo spazzino “intellettuale” Boffin pensa – almeno secondo il suo amico Dick – che William provenga «da qualche angolo dimenticato del pianeta dove la gente è *infelice*, e come tale degna dell'attenzione di un narratore»⁷⁹; e il nonno di Ellen, come si è visto, trova i «libri del passato [...] più vivi di quelli che si scrivono oggi», cioè al tempo dell'utopia realizzata, in quanto «erano il prodotto di una situazione di sana e illimitata concorrenza»⁸⁰; al che William ribatte: «... nel paese da cui vengo, dove la competizione che ha dato origine alle opere letterarie che tanto ammirate è ancora la regola, la maggior parte della gente è assolutamente infelice, mentre qui, almeno a mio giudizio, tutti sembrano assolutamente felici»⁸¹, ribadendo così l'equazione, o comunque la stretta relazione, tra *felicità* e scadimento – o impoverimento – della letteratura); e potremmo aggiungere quello, altresì, di Anatole France, che nel capitolo “utopico” del suo romanzo *Sur la pierre blanche* (intitolato *Par la porte de corne ou par la porte d'ivoire*) mette in stretta relazione appunto il “deperimento” di molti generi letterari con la raggiunta armonia e serenità della vita civile: «... Quanto al nostro teatro,» – afferma uno degli “utopiani” che, a turno, si incaricano di informare Dufresne sui vari aspetti della società del 2270 – «esso è quasi esclusivamente lirico. Un'esatta cognizione della realtà e una vita senza violenza ci hanno resi quasi indifferenti al dramma e alla tragedia. L'unificazione delle classi e l'uguaglianza dei sessi hanno privata l'antica commedia di quasi tutta la sua materia...»⁸².

Resta comunque confermato che la cultura in genere non trova in utopia un terreno favorevole al suo sviluppo e – spesso – alla sua stessa esistenza. Possiamo chiederci, a questo punto, se è possibile indicare (o per lo meno, ipotizzare) una qualche ragione comune, alla base e all'ori-

⁷⁹ W. Morris, *Notizie da nessun luogo*, cit., p. 25 (corsivo nostro).

⁸⁰ Ivi, p. 169.

⁸¹ Ivi, p. 172.

⁸² A. France, *Sopra la pietra bianca*, traduzione di G.A. Marolla, Milano, Barion, 1925 [l'originale francese è del 1903], pp. 148-149.

gine di questa singolare concordanza di atteggiamenti negativi espressi da autori e in contesti così diversi tra loro.

Una “spiegazione” valida quasi per tutte le utopie – positive e negative – che abbiamo prese in considerazione potrebbe consistere in quell’istanza di ordine e di regolarità che è funzionale e quasi connaturata all’essenza stessa dell’utopia in genere. La cultura, infatti (e con essa la letteratura e l’arte), è per natura, e deve essere, creativa, originale, critica, e occorre dunque che abbia in sé – e che coltivi e alimenti continuamente – un irriducibile principio di non conformismo e di (almeno tendenziale) trasgressione, che contrasta radicalmente – costituendo quindi, almeno in potenza, una minaccia “eversiva” – con l’esigenza di equilibrio e di stabilità, e col tendenziale immobilismo, che sono intrinsecamente propri dell’utopia⁸³ (e, ancor più, con altri caratteri altrettanto essenziali, anche se non sempre esplicitamente dichiarati, quali l’uniformità, il dirigismo e il tendenziale totalitarismo, ecc.).

Nelle utopie positive, siffatti elementi sono concepiti come valori positivi essi stessi, essendo “sentiti” come fattori ed espressione a un tempo di ordine e di armonia; e pertanto gli elementi e le forze che sono in contrasto con essi, come una cultura libera e non controllata, sono – quasi inconsciamente – considerati e trattati come fattori di “disturbo”, o meglio di pericolo e di danno, e quindi guardati con diffidenza e sospetto e assoggettati a una disciplina e a delle limitazioni più o meno rigide. Nelle distopie, la logica e il punto di vista si rovesciano: l’“ordine” e la stabilità, funzionali, in questo caso, al mantenimento di società raffigurate come “negative” e deprecabili, sono visti e additati – dai rispettivi autori – come elementi negativi essi stessi; e la repressione della cultura, perseguita e attuata in tali società programmaticamente e sistematicamente (pur se in forme e gradi diversi), appare pienamente “motivata” e perfettamente coerente con la loro natura e le loro “ragioni” di fondo.

Una convalida – sia pur indiretta – di una simile interpretazione si può forse vedere nella polemica di Theodor W. Adorno contro l’antiutopia di Huxley. Nel suo saggio del 1942, infatti, il filosofo francofortese

⁸³ Si veda, al riguardo, R. Ruyer, *L’utopie et les utopies*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, pp. 70-75, e R. Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, cit., p. 21. Come osserva Luigi Firpo (a proposito di Moro), comunque, chi immagina un’utopia in cui la cultura sia completamente libera «non si avvede che i libri – qualunque libro – sono fomite di pensieri e quindi minacce potenziali di ogni ordine statico e meramente ripetitivo» (*Introduzione* a T. More, *Utopia*, cit., p. 15).

tende a ristabilire il valore positivo dell'utopia criticando esplicitamente, in particolare – da un punto di vista di classe, e della classe oppressa –, proprio l'ideale “conservatore” di cultura (vista come privilegio elitario appunto delle classi dominanti) che lo scrittore inglese propugna nella sua opera e contrapponendo così in qualche modo l'utopia – “democratica” – all’“aristocratica” cultura: la quale quindi si viene a trovare al tempo stesso in opposizione (e tendenzialmente in posizione di incompatibilità) sia rispetto alla distopia – secondo Huxley – sia rispetto all'utopia – secondo Adorno.

E proprio il richiamo ad Adorno (e la lettura che ne abbiamo qui prospettata) ci può forse aiutare, per un altro verso, a spiegarci meglio, altresì, l'atteggiamento sostanzialmente negativo (o comunque l'oggettiva – e almeno relativa – svalutazione della cultura e dei libri) espresso anche da Morris nella sua utopia libertaria e “anarchica”, per la quale la “spiegazione” di ordine generale che abbiamo proposta non sarebbe adeguata, dato che non ci troviamo, in questo caso, in presenza di uno Stato, di una società organizzata e regolamentata con le sue istanze dirigenziali e intrinsecamente “conservatrici”, con la sua esigenza di prevenire, contrastare e neutralizzare i rischi e le minacce di destabilizzazione provenienti da tendenze o spinte centrifughe e potenzialmente eversive quali quelle insite nella natura e nell'essenza stessa della cultura. Al contrario, nella logica radicalmente libertaria che informa il mondo sognato da Morris, la cultura diventa di fatto (o viene vista come) un elemento e un fattore di conservazione e di possibile oppressione (e quasi si direbbe, marxianamente, di sovrastrutturale mistificazione), secondo una visione in qualche modo analoga, appunto, a quella espressa da Adorno nel saggio sopra ricordato; confermando comunque, anche in questo caso, pur nel totale cambiamento di prospettive, la problematicità e l'essenziale negatività del suo rapporto con l'utopia.

Nunzio Zago

Sulla poesia di Gesualdo Bufalino

Ho un piccolo debito nei riguardi del Bufalino poeta e l'occasione, che adesso mi si offre, d'intervenire specificamente su quest'aspetto della sua variegata personalità intellettuale, mi consente, in una qualche maniera, di saldarlo. Si badi: sono stato fra i primi ad apprezzare l'orditura ritmica, la qualità musicale della sua prosa. E a richiamare l'attenzione sul fatto che dietro quella particolare cifra prosastica ci fosse, *pour cause*, un lungo tirocinio di poeta "segreto": dai versi di adolescenza, più tardi ricopiati, dall'autore, in un dattiloscritto dal titolo *Puerilia, Juvenilia* (dove avrebbe ricavato, infine, il volume "non venale" *I languori e le furie*), alle poesie di *L'amaro miele*, composte in gran parte fra il 1944 e il 1954¹. Quando, tuttavia, allo scadere dell'83, provai, in un convegno di studi, a ripercorrere in modo organico le tappe dell'ancora recente "esordio" in pubblico dello scrittore, impostando una linea interpretativa che poi, in sostanza, avrei riproposto e sviluppato nel mio profilo bufaliniano dell'87², rispetto ai versi di *L'amaro miele* mi sembrò di dover privilegiare la modernità iperletteraria di un romanzo come *Diceria dell'untore*. Al quale, invero, taluni di quei componimenti sono legati sia da precise corrispondenze stilistiche (l'*incipit* di *Per un'inutile medicina*³, mettiamo, «O mi rintano ogni sera nel sonno...», è singolarmente pros-

¹ Cfr. G. Bufalino, *I languori e le furie. Quaderni di scuola (1935-38)*, Valverde, Il Girasole Edizioni, 1995; Id., *L'amaro miele*, Torino, Einaudi, 1982. Alcune poesie di *L'amaro miele* erano già apparse fra il '46 e il '48 su due riviste lombarde, «L'Uomo» e «Democrazia»; dopo quella dell'82, del volume einaudiano sono uscite altre due edizioni, nell'89 e nel '96, accresciute, rispettivamente, di versi antichi (*Rimanenze*) ed *Esercizi di traduzione* e di versi più recenti (*Senilia*).

² Cfr. N. Zago, *Gesualdo Bufalino*, in AA.VV., *Gli eredi di Verga*, con *Presentazione* di G. Barberi Squarotti, Atti del Convegno nazionale di studi e ricerche (Randazzo 11-13 dicembre 1983), Comune di Randazzo, 1984, pp. 76-83; Id., *Gesualdo Bufalino*, Marina di Patti, Pungitopo Editrice, 1987.

³ G. Bufalino, *L'amaro miele*, Torino, Einaudi, 1996, p. 24 (d'ora in poi citerò da questa edizione, la terza e ultima).

simo a quello del romanzo) sia da una stretta contiguità tematica: basti pensare al motivo del sanatorio e della malattia che occupa un'intera sezione del libro (oggi sappiamo, anzi, che tra essi vi sono proprio le poesie che originariamente si alternavano ai capitoli conferendo al romanzo una veste da *razo* provenzale o da *Vita nuova* dantesca)⁴. Per non dire, più in generale, che al romanzo rimanda il clima stesso della raccolta, quell'inconfondibile sentimento della vita precocemente sfiorato dall'ala dello sgomento.

E però, nei confronti di *Diceria* – osservavo allora –, questi versi costituiscono una prova minore, da accostare, semmai, a *Museo d'ombre* per l'evidente ambizione di ristabilire i legami, un po' negletti, con una certa tradizione italiana: la ripresa, in *Museo d'ombre*, di moduli tipici della "prosa d'arte", sia pure aggiornati a dovere; il recupero, in *L'amaro miele*, della dimensione alta del "canto", col suo prestigio retorico, col suo immancabile corredo di forme chiuse (anche l'ossimoro del titolo ha un'illustre autorizzazione petrarchesca, in *Canz.* CCXV: «... et non so che nelli occhi, che 'n un punto / pò far chiara la notte, oscuro il giorno, / e 'l mèl amaro, et adolcir l'assentio»). Un recupero il cui risultato solo superficialmente può apparire analogo alla dismisura lirica del romanzo, privo qual è, in fondo, degli straniamenti lì introdotti da un prezioso gioco di tragiche ironie. Manca, spiegavo, nelle poesie di *L'amaro miele*, quell'atteggiamento sperimentale verso il linguaggio che fa di *Diceria dell'untore* un libro non immune dalle spericolatezze avanguardistiche del Novecento, lezione gaddiana inclusa. E non vi è quasi nulla che possa paragonarsi al tentativo, trasparente invece nel romanzo, di superare la vecchia distinzione di "prosa" e "poesia", dando luogo, così, a un'operazione narrativa che si configura, nel contempo, come artificio combinatorio, parodia d'altri generi (poemetto, teatro, melodramma, ecc.), scrittura al quadrato, tanto da esigere in margine un glossario, delle postille critiche, delle "istruzioni per l'uso".

⁴ «La *Diceria*, abbozzata sin dai primi anni Cinquanta, con punte anche più antiche, di brani del '47, fu poi finita al principio degli anni Settanta e già risente di più adulte esperienze. Vero è, d'altronde, che originariamente voleva essere una sorta di *Vita nuova*, con poesie alternate ai capitoli. E in tale veste approdò in casa editrice, salvo a essere poi ridotta nella forma odierna, mentre le poesie finivano col far corpo con le pagine di *L'amaro miele*. Questo dico a riprova della liricità viscerale del mio romanzo sin dal suo primo emergere alla luce» (G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, Taormina, Associazione culturale «Agorà», 1989, pp. 31-32). A questo proposito si vedano anche le *Note ai testi* di F. Caputo, in G. Bufalino, *Opere 1981-1988, con Introduzione* di M. Corti, Milano, Bompiani, 1992, pp. 1325-1331 e 1378-1382.

Un'esperienza meno innovativa, insomma, classificavo quella di *L'amaro miele*, anche se capace di riservare emozioni non epidermiche, specie là dove entra in campo, alla stessa stregua di *Museo d'ombre*, un'*imagerie* isolana che identifica Bufalino come un indimenticabile pittore di agrodolci *bambochades*:

Quando c'è festa nei miei paesi
vengono da lontano i venditori,
mangiaspade, mangiafuoco,
con mani immense e scamiciate alzano
sui bambini la tromba del diluvio,
dormono a notte nei fondachi scuri,
se ne vanno un mattino sotto la pioggia.

Io non ho fiere più da visitare,
e più m'attempo più voglio morire⁵.

Per rivendicare e far emergere meglio la sorprendente originalità di *Diceria*, finivo col deprimere al di là del giusto, forse, la produzione poetica di Bufalino, nel senso di esagerarne il carattere "ritardatario" (e di penalizzarla, dunque, nella valutazione complessiva della "carriera" dello scrittore), prendendo un po' alla lettera ciò che egli stesso affermava nella nota di accompagnamento a quella prima edizione di *L'amaro miele*: «Questi versi, scritti su carta da macero con un pennino Perry moltissimi anni fa; sopravvissuti quasi solo per caso alle periodiche fiamme di San Silvestro a cui l'autore fu solito un tempo condannare il superfluo e l'odioso dei suoi casseti; divenuti, invecchiando, patetici come rulli di pianola o vecchie fotografie; questi versi non vantano probabilmente altro merito per vedere la luce, se non quello, privato, di fare per un momento sorridere, ove ne abbia ancora le labbra capaci, un fantasma di gioventù. Il quale potrà ritrovarvi e riconoservi, insieme ai relitti di sue antiche pene d'amor perdute in riva al Mediterraneo, le memorie di una lunga attesa e persuasione di morte all'ombra grave della guerra; e le veloci letizie, le lunghe solitudini, dopo il ritorno nel Sud...»⁶.

In realtà, a rileggerli, oggi, senza pregiudizi, scorgo anche nei versi non pochi dei tratti peculiari dell'autore, di ciò che ho chiamato, una volta, l'inconfondibile "tono" Bufalino. Non solo, ad esempio, un gusto assai spiccato del colore locale (di straordinaria, "pittoresca" evidenza)

⁵ G. Bufalino, *Malincuore, il giorno del santo*, in *L'amaro miele*, cit., p. 70.

⁶ Ivi, p. 181.

e l'attitudine a promuovere in fiaba, in leggenda, il piccolo museo d'ombre, appunto, delle proprie memorie isolate, bensì la capacità di trasformarle in una metafora della vita, la quale, mentre ci seduce, immancabilmente, col suo caleidoscopico «diluvio» di luci e di suoni, ci delude lasciandosi dietro un sedimento di lutto. Come nel componimento che ho citato prima, in cui, peraltro, non è tanto la situazione vagamente «leopardiana» a determinare il «malincuore» del poeta – lo deduciamo dal sentenzioso distico conclusivo, marcato da un verbo, «m'attempo», dal sapore dantesco – quanto il venir meno, col passare degli anni, di quella medesima, «vitale» dialettica. L'idea dell'esistenza quale illusione e impostura, «scuro e dolce mostro» che tuttavia c'intriga con le sue «cronache improbabili e allegre», col suo inverosimile spettacolo di «colori e gesti di musica e messaggi e fanfare»⁷ – un'idea messa subito a fuoco da Bufalino e quindi rimasta sino alla fine al centro della sua avventura artistica –, non manca, inoltre, nelle poesie di *L'amaro miele*, delle sue principali articolazioni.

Accanto ai temi indicati, l'abbiamo visto, dallo stesso autore (amore e morte, solitudine e memoria in uno scenario per lo più mediterraneo...), occorre mettere in rilievo, almeno, la frequente implicazione metafisica del discorso, che poi, da *Diceria dell'untore* a *Tommaso e il fotografo cieco*, rappresenterà uno dei punti di forza delle invenzioni bufaliniane. Val la pena di notare, altresì, che essa si traduce, spesso, nel motivo dello spionaggio divino, del «predone fulmineo del cielo» che ci bracca, «disperatamente desiderato e temuto»⁸, svelando una suggestione gnostica particolarmente esplicita nel Bufalino del carteggio con Romanò:

Ecco declina già l'anno di nuovo,
ma l'ombra dietro i vetri che ci spia
ancora sazi, ancora ingordi ci ritrova
del suo cibo di mala follia.

Diluvi corrono come coltelli
Per ogni viottolo del sangue triste:
ah brama buia, perduti duelli,
tentazione di non esistere!

⁷ Così Bufalino già in una lettera all'amico Romanò del 14 giugno 1946 (cfr. A. Romanò-G. Bufalino, *Carteggio di gioventù. 1943-1950*, a cura di N. Zago, Valverde, Il Girasole Edizioni, 1994, pp. 129-130), pubblicata anonima, poco dopo, per iniziativa di quest'ultimo, nella rubrica «Penitenziario» della rivista «L'Uomo», n. 38.

⁸ G. Bufalino, lettera a Romanò datata Scandiano 10 gennaio 1946 (ivi, p. 106).

Possederti mi è dunque terrore,
e quando madida e dolce sul fianco
piangendo mi manchi, nel cuore
un vento ascolto battere stanco.

Coi capelli avvinti e le bocche funeste
come non serve contro la sorte
ogni sera cercare questa celeste
catastrofe che simula la morte.

Come non serve affondare la faccia
sul tuo petto di diafana pietra,
ora che già il predone fiutò la nostra traccia
e i suoi cani ci latrano dietro⁹.

E non sfugga, sempre sul piano tematico, la tendenza di Bufalino, oltre che a proiettare, preferibilmente, i suoi stati d'animo sullo sfondo d'un paesaggio isolano dalla facinorosa bellezza, a scandirli sul ritmo delle ore e delle stagioni, dove financo il «sole rovente»¹⁰, «l'ubiquo invincibile sole»¹¹ della Sicilia lascia trasparire quel senso occiduo dell'esistenza che è, come ho accennato, la sigla distintiva del nostro autore (non a caso, a proposito dei primi esperimenti prosastici di Bufalino, Angelo Romanò parlava «di sole funereo, di un senso così desolato del destino, di immagini incendiarie e moribonde»¹²).

Questa tendenza, del resto, era già visibile nella produzione poetica precedente, della quale, ora, possiamo renderci conto grazie alla raccolta *I languori e le furie*, ma qui declinata davvero – si prenda un testo esemplare come *La giornata d'uno Zarathustra* – in termini tradizionali, «fra cieli e abissi baudelairiani, barbariche lussurie dannunziane, preziosismi bizantini, pascoliane disseminazioni della luce, di simboli, di aneliti di innocenza, di sfinimenti crepuscolari»¹³. Un tradizionalismo, anzi un

⁹ G. Bufalino, *Versi lasciati sopra il cuscino*, in *L'amaro miele*, cit., p. 107.

¹⁰ G. Bufalino, *La sosta*, ivi, p. 62.

¹¹ G. Bufalino, *A chi lo sa*, ivi, p. 90.

¹² Lettera a Bufalino del 20 giugno 1948, in *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit., p. 172.

¹³ E. Imbalzano, *Un'“arancia”, un “fumo”, un'“impostura”: la poesia di Gesualdo Bufalino*, in Atti del Convegno *La poesia del secondo Novecento siciliano*, a cura di E. Schembari, Comune di Ragusa, Centro Servizi Culturali, 1998, p. 92. Prima di questo contributo, sul Bufalino poeta ho consultato: *Antologia poetica di Gesualdo Bufalino*, con una postfazione di G. Bàrberi Squarotti, «Cronorama», 1981, n. 24-25; L. Sciascia, *Bufalino, dicerie in versi*, «Tuttolibri», 5 maggio 1982; G. Tesio, *L'amaro miele di Comiso*, ivi; G.

«anacronismo», come lo definisce lo stesso Bufalino¹⁴, confermato in pieno dalle scelte formali: dal lessico sontuoso, tributario, soprattutto, del D'Annunzio alcionico e paradisiaco, alla metrica, tecnicamente ineccepibile, ma che privilegia la misura del sonetto o comunque della quartina di endecasillabi quasi sempre rimati regolarmente. Ed è, appunto, rispetto a tali scelte che può cogliersi la maggiore «apertura» delle liriche di *L'amaro miele*, in cui sono messe a frutto suggestioni più moderne (postsimbolistiche, espressionistiche, ermetiche...). La più attiva sembra essere, se non sbaglio, la lezione montaliana, che senza rinunciare ai metri «regolari», li complica o sfalda dall'interno attraverso una vigile sensibilità timbrica, un uso assai sofisticato delle *iuncturae* foniche e del ritmo, creando, a partire dal dato «naturalistico», un gioco allusivo e analogico di grande efficacia. Che è, all'ingrosso, quel che cerca di fare Bufalino in questo breve, delizioso componimento:

Nel guscio dei tuoi occhi
sverna una stella dura, una gemma eterna.

Ma la tua voce è un mare che si calma
a una foce di antiche conchiglie,
dove s'infiorano mani e la palma
nel cielo si meraviglia.

Sei anche tu un'erba, un'arancia, una nuvola...
T'amo come un paese¹⁵.

La disponibilità, in questa circostanza, d'una più remota redazione del testo, uscita sul settimanale milanese «Democrazia» l'11 gennaio 1948, ci permette di seguire più da vicino il processo di elaborazione simbolica per il quale la donna amata dal poeta si confonde e coincide, infine – nella sua aspra, inaccessibile dolcezza –, con l'immagine della propria terra. La via intrapresa da Bufalino mi pare non si discosti da quella che può dedursi dal lavoro correttorio di *Diceria*, del passaggio, cioè, dalla similitudine alla metafora ossia del «potenziamento del lin-

Arpino, *Tra orgoglio e pudori*, «Il Giornale nuovo», 13 giugno 1982; E. Siciliano, *Scritti su carta da macero*, «Corriere della Sera», 12 settembre 1982; A. Marchese, *Gesualdo Bufalino*, in *Atti del Convegno La poesia dei Siciliani. Verifiche critiche*, a cura di S. Rossi e G. Cäsöle, Amministrazione Comunale di Augusta, 1985.

¹⁴ G. Bufalino, *I languori e le furie*, cit., p. 9.

¹⁵ G. Bufalino, *Paese*, in *L'amaro miele*, cit., p. 95.

guaggio figurato»¹⁶: «Nel guscio dei tuoi occhi / sverna una stella dura...» subentra a «Nei tuoi occhi d'uccello / sverna una luna nuda...»; il «mare» del v. 3 era all'inizio, più genericamente, «un'acqua»; «a una foce di antiche conchiglie, / dove s'infiorano mani...» suonava «lungo un'isola d'oro e di conchiglie, / dove i fanciulli ridono...».

Del modello montaliano fa difetto, in *L'amaro miele*, se non altro nel nucleo più antico di liriche, la controspinta prosastica al “belcanto”, che non è compensata né da certe cadenze popolari, né dallo snodo narrativo di qualche verso. Così come vi scarseggiano – debbo riconfermare il mio primitivo giudizio – le ironie correttive del romanzo, gl'ironici, arditi *décalages* dello stile che sono gran parte del fascino di *Diceria dell'untore*, della sua inquieta modernità. Soltanto, o quasi, *Dedica* e *Poscritto*, composti «dopo molti anni», si muovono con chiarezza in una siffatta direzione di ricerca, che poi significa aderire a un'idea necessariamente più problematica della letteratura: «Queste parole scritte senza crederci, / e tuttavia piangendo...»¹⁷. Per il resto, bisognerà aspettare alcuni dei versi aggiunti successivamente e rubricati sotto la denominazione di *Senilia*. Fra i quali si segnala questa bellissima *Lettera di Capodanno*, dapprima stampata presso un piccolo editore di Cava dei Tirreni, Avagliano, e inviata agli amici come biglietto d'auguri, poi, con minime varianti, confluita nell'ultimo romanzo di Bufalino, il già menzionato *Tommaso e il fotografo cieco*:

Dicono che repetita iuvant;
che il secondo bacio è più sapiente del primo,
che il bis d'un minuto felice
s'insaporisce d'un miele che ci sfuggì quella sera...
Ma l'anno che ritorna col suo rauco olifante
a soffiarcì dentro le orecchie
l'ennesima Roncisvalle,
e ingrossa i fiumi, impoverisce gli alberi;
l'anno che nello specchio del bagno consegna
a uno svogliato rasoio la barba sempre più bianca;
l'anno che cresce su sé con l'ingordigia dei numeri,
sgranando sul calendario
il recidivo blues del Mai più...
chi oserebbe dire che meriti il bacio del Benvenuto?
chi potrebbe giurare che non sia peggio degli altri?

¹⁶ F. Caputo, *Note ai testi. Diceria dell'untore*, cit., p. 1333.

¹⁷ G. Bufalino, *Dedica, dopo molti anni*, in *L'amaro miele*, cit., p. 3.

Il male si raddoppia e repetita non iuvant.
Eppure...
Eppure nella tombola arcana del Possibile
fra i dadi e il caso la partita è aperta;
gonfiano fiori insoliti il grembo d'una zolla;
lune mai viste inonderanno il cielo;
due ragazzi in un giardino
si scambieranno i telefoni, i nomi,
stupiti di chiamarsi Adamo ed Eva;
verrà sotto i balconi
un cieco venditore d'almanacchi
a persuaderci di vivere...
Crediamogli un'ultima volta¹⁸.

¹⁸ Ivi, p. 141.

Nicola Tanda

Ricordo di Sergio Atzeni

Ho accolto molto volentieri l'invito di Maria Corti e Angelo Stella dell'Università di Pavia e insieme degli amici del Circolo dei Sardi, Paolo Pulina e Gesuino Piga, per ricordare il giovane scrittore sardo Sergio Atzeni, scomparso prematuramente e tragicamente nel mare di Cagliari, appena l'estate scorsa.

Con l'Università di Pavia, la nostra Università di Sassari ha un programma di collaborazione, addirittura un gemellaggio. Un programma che, per me, già funzionava da tempo se, per mettere a punto il quadro teorico e concettuale che mi consentisse un approccio corretto al problema della comunicazione letteraria in Sardegna, mi erano stati di grande aiuto le opere di due eminenti studiosi dell'Università pavese, quelle di Maria Corti appunto, in particolare i *Principi di comunicazione letteraria*, e quelle di Cesare Segre, in particolare il suo *Avviamento all'analisi del testo letterario*, che ribadisce alcune coordinate della semiotica lotmaniana.

Ma veniamo al giovane scrittore che intendiamo commemorare. Sergio Atzeni appartiene alla generazione che si è affacciata alla ribalta letteraria, come una meteora, intorno agli anni Ottanta; purtroppo, come è stata rapida l'ascesa è stata imprevedibile quanto improvvisa la scomparsa. Un destino tragico per chi aspirava a dare alla sua esistenza un significato autentico con prove durature che ne segnassero gli aspetti singolari e irripetibili. Certo, come scrittore, egli aveva, del suo essere nel mondo, una consapevolezza davvero rara, e tanto più quanto più intendeva, almeno in apparenza, dissimularla ostentando mode giovanili, *look* e *tic* del presente, impiegando un registro di scrittura basso, da appassionato di *blues* e di *jazz* e quindi timbri da sassofono e strumenti di percussione. Egli ha proposto nei suoi testi una visione allucinata e negativa che pareva avere radici, più che nella ricerca disperata della grazia, proprio nel pessimismo cristiano e perfino in quello più cupo dell'*Ecclesiaste*. Da questa matrice cristiana a me pare derivi quel distacco che si

avverte nella sua narrazione e nella stessa pagina che racconta l'esperienza di chi ha bevuto il calice fino alla feccia. Un'angoscia del vivere esplorata, a lungo, costantemente nei recessi dell'*underground*, di picari, di frequentatori di ambienti e di zone che si sottraggono allo sguardo della nostra intemerata e conformistica coscienza letteraria. Un'esperienza, semmai, cercata e vissuta nei modi in cui, *on the road*, la raccontano gli autori della *beat generation*, con quella solidarietà animale o disumana pietà di chi ha vissuto e vive l'esistenza come perenne transito non solo sulle strade ma sulla terra, tra apparizioni ingannevoli, realtà fenomeniche, alla ricerca sempre di un senso accettabile dell'esistenza o di una impossibile redenzione, ossessionati dalla smania di scomparire e al tempo stesso di essere e di lasciare un segno, una traccia o un ricordo improbabile di sé e del proprio essere vissuti.

Un problema critico quindi a più facce che ha bisogno di un approccio diversificato e di strumenti adeguati alla situazione.

Atzeni sente tutta le responsabilità della delusione della società attuale, della società di massa, sia nella versione statalista, sia consumista, da reduce di confuse lotte sociali e soprattutto di sconfitte. Certamente la sua scelta più coraggiosa è stata quella di decidere di essere sardo, in una città come Cagliari, senza più identità, e non di essere un italiano omologato, ugualmente senza identità.

Ha sentito l'esigenza di fare i conti con le proprie radici e di prendere l'avvio come scrittore muovendo dall'interno del proprio mondo, quello del proprio vissuto che era, appunto per questo, la sua esperienza dell'essere, in una maniera non eludibile, sardo.

In Sardegna, il punto di vista di molti di scrittori è quasi sempre rivolto all'esterno dell'isola, semioticamente orientato verso l'*Es*, non verso l'*In*. Solo pochi muovono dall'*In* verso l'*Es* e di nuovo dall'*Es* verso l'*In*, compiendo un'operazione di andata e di ritorno. Intendo riferirmi a quelli che, per ragioni o di origine o di occasioni storiche e di consentimento, aderiscono all'universo antropologico sardo e vi ambientano le loro narrazioni anche quando scelgono di impiegare l'italiano. Molti continuano a compiere ancora, un'operazione diversa, che è quasi di fuga senza ritorno dalle proprie origini, poiché pongono il centro della narrazione non all'interno del sistema linguistico e letterario nazionale sardo, ma all'interno del sistema letterario nazionale italiano. In questo modo si spogliano della propria identità e si privano della enorme ricchezza del loro più autentico vissuto antropologico andando necessariamente incontro a un rapporto difficile e rischioso con la lingua poetica prescelta che rischia molto spesso di rimanere astratta e libresca.

Si è imposta, già da tempo, per i Sardi, una riflessione e una presa di coscienza di questo problema: ha o non ha in Sardegna il sistema linguistico e letterario il suo asse portante nella lingua e nella cultura sarda? Se la risposta è positiva allora si impone allo scrittore sardo, quando sceglie come lingua l'italiano, di prendere consapevolezza di questa situazione anomala, di diversità e di inappartenenza. Pochissimi scrittori del passato e pochissimi di quelli contemporanei avevano o hanno preso coscienza di questa situazione. Sergio Atzeni, invece, ne fa un punto nodale della sua poetica e addirittura lo teorizza. Lo comprova la sua appassionata opera di traduttore che mette in comunicazioni codici diversi e complessi dal punto di vista delle interferenze linguistiche e letterarie.

Una sua prima prova giovanile è stata intanto il rifacimento in italiano di un materiale antropologico come le narrazioni orali delle fiabe sarde raccolte dal Bottigioni. Una seconda prova, in apparenza in uscita e opposizione, ci viene da alcune sue affermazioni che sembrano prendere le distanze da questo baricentro sardo. Si tratta del racconto giallo, *Gli amori, le avventure e la morte di un elefante bianco*, presentato e premiato al «Mystfest» del 1981 e pubblicato l'anno successivo tra i gialli Mondadori: «Questo raccontino totalmente inventato da cima a fondo è ambientato a Cagliari soltanto perché non mi ricordavo i nomi delle strade di Firenze o Amsterdam». Ma Giuseppe Marci, riferendo e commentando questa dichiarazione, ha avuto buon gioco nel rifiutare la casualità di quell'ambientazione poiché gli è stato possibile obiettare che sarebbe stato facile «studiare sulla pianta di Firenze o di Amsterdam i nomi delle strade»¹. Nel 1984 pubblica ancora una fiaba, *Araj dimoniù*, nella quale non solo l'onomastica appare ormai definita ma anche la lingua che è incline a scelte antiletterarie e mescola italiano, sardo e spagnolo². Non solo ma c'è il mare e ci sono «i cori di folle colorite e vocianti, le moltitudini che sfilano nelle processioni policrome della tradizione letteraria sarda, i baroni azzimati e truci che passeggiano in carrozza e fuori dai finestrini aperti volano le parole in lingua spagnola»³. Un'ultima e precisa riprova ci è fornita, infine, dalla cura con cui Atzeni si sforza di tradurre in italiano il francese dello scrittore martinicano Patrick Chamoiseau e dalle considerazioni consegnate alla «Nota del tra-

¹ G. Marci, *Sergio Atzeni e la conquista dell'Incittà*, «La grotta della vipera», Cagliari, n. 72-73, 1995, p. 7.

² S. Atzeni, *Araj dimoniù. Antica leggenda sarda*, Cagliari, Li Volpi, 1984.

³ G. Marci, *Sergio Atzeni e la conquista dell'Incittà*, cit.

duttore»⁴. Egli infatti si trova nella condizione di dover verificare gli scambi delle due diverse scritture, la necessità di riformulare quel particolare codice linguistico francese nel suo codice linguistico italiano dovendo fare i conti con l'esperienza di un universo antropologico e linguistico come il creolo diverso da quello della Francia. Un'esperienza assai simile alla sua, di chi provenendo da un universo antropologico e linguistico sardo deve riformulare quella stessa esperienza in un italiano non proprio suo. Un fenomeno che, dal mio punto di vista di studioso della comunicazione letteraria in Sardegna, ho cercato di spiegare ricorrendo al rapporto che può intercorrere tra sistemi linguistici diversi mediante diasistemi e, per analogia, sul piano letterario, tra differenti sistemi linguistici e letterari mediante diasistemi letterari. Per cui si potrebbe dire che il particolare italiano impiegato nel riformulare il singolare francese usato da Chamoiseau funge da diasistema tra creolo e francese non diversamente da come l'italiano letterario delle sue opere funge da diasistema tra sardo e italiano. Un'operazione che si può estendere comunque a tutte quelle aree culturali che in una condizione di inculturazione di tipo coloniale hanno avuto una situazione diglottica tra lingua della comunità e lingua dei dominatori, fino a quando la situazione coloniale si è attenuata o è scomparsa per giungere ad una particolare forma di bilinguismo letterario.

Lo stesso Atzeni, in un articolo sull'«Unione Sarda» dal titolo *Nazione e narrazione*, lo spiega in termini che tengono conto della lacerazione che comporta il negare la propria identità e del senso di completezza che deriva invece dall'accettarla e farne un vessillo: «Sono sardo», «Sono anche italiano», «Sono anche europeo»: «Possiamo parlare di letteratura sarda? Dando una risposta affermativa pretendiamo di essere un'identità (i Sardi) capace di esprimere una propria visione del mondo, sia pure in una lingua importata. Niente di cui scandalizzarsi, il bulgaro ebreo Elias Canetti ha scritto in tedesco i suoi capolavori, intere etnie della Mitteleuropa hanno adottato a causa di svariate vicende storiche il tedesco come lingua di comunicazione letteraria, gli afroamericani di Martinica e Guadalupe esprimono l'identità creola in un francese che arricchisce, modifica e mette in crisi i dizionari d'oltralpe». Insomma per Atzeni è possibile «cambiare lingua e attitudini ma l'anima resta radicata nella nazione lontana» e conclude: «Credo che non possa esistere scrittore alienato dalla propria nazione»⁵.

⁴ P. Chamoiseau, *Texaco*, introduzione di S. Atzeni, Torino, Einaudi, 1994.

⁵ S. Atzeni, *Nazione e narrazione*, «L'Unione Sarda», Cagliari, 9 novembre 1994.

Come risulta evidente Atzeni parla di «comunicazione letteraria» in quei termini che, in quel tempo, impiegavo io solo per la Sardegna. La sua esperienza narrativa infatti trae origine dalla consapevolezza di una situazione che è già complessa dal punto vista storico ma è più complicata dal punto di vista linguistico e letterario. Si può dire, a conclusione di queste preliminari considerazioni, che è assai importante che egli, per diventare scrittore in Sardegna, e quindi in Europa e nel mondo, abbia considerato la lingua come una variabile relativa ma essenziale ed abbia frequentato e rivissuto la cultura e la letteratura di quegli scrittori sardi che avevano ed hanno posto il centro della narrazione proprio all'interno di questo universo antropologico e linguistico. Ma per giungere a questa consapevolezza è stato necessario che la produzione letteraria in lingua sarda raggiungesse lo sviluppo qualitativo e quantitativo che ha compiuto in questi ultimi cinquanta anni. È stato necessario insomma che, per usare un termine di Lotman-Segre, si rafforzasse l'automodello.

Ma riprendiamo il discorso da Atzeni e diciamo del mio primo approccio alla sua opera. Per me, che ne ignoravo l'esistenza, l'occasione è stata di trovare, con mia grande sorpresa, tra i romanzi degli aspiranti al Premio Giuseppe Dessì di Villacidro, il suo primo racconto importante, *L'apologo del giudice bandito*⁶. Mi colpì questa prima ed esemplare prova del giovane narratore, soprattutto perché avvertivo un'aria di letture comuni. Per me, che leggevo con attenzione del tutto particolare gli scrittori sardi, era facile cogliere quell'aria di famiglia. E mi ero, alla fine convinto che quell'opera non poteva essere così com'era senza la lezione letteraria, culturale e stilistica di Francesco Zedda e proprio di *Rapsodia sarda*⁷.

Non sembrerebbe se si dà credito a quanto Atzeni ammette: «Devo dire la verità: raccontare Cagliari è stato uno dei motivi che mi ha spinto a cercare di scrivere racconti. Avevo notato che nei giornali, in televisione, quando si prendevano descrizioni di Cagliari, o di alcune zone di provincia si finiva sempre per citare autori non sardi, come se non ci fosse una descrizione di Cagliari, o del Campidano nella nostra letteratura. C'è molto di più sulla Barbagia, mentre nel Sud c'è pochissimo. Ad un certo punto mi è sembrato che non ci fossero descrizioni di Cagliari fatte da scrittori locali»⁸.

⁶ S. Atzeni, *L'apologo del giudice bandito*, Palermo, Sellerio, 1986.

⁷ F. Zedda, *Rapsodia sarda*, pref. di N. Tanda, Cagliari, Trois Editore, 1984.

⁸ S. Salis, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità. Intervista a Sergio Atzeni*, «La grotta della vipera», Cagliari, n. 66-67, 1994, p. 38.

E tuttavia chi ha raccontato Cagliari nei suoi romanzi è certamente Francesco Zedda, quel Zedda che io ristampavo proprio in quegli anni. E soprattutto vi appariva utilizzata quella bachtiniana «carnevalizzazione del potere» che in *Rapsodia sarda* io avevo individuato e che costituiva la chiave essenzialmente ironica e satirica dell'invenzione e della *fabula*. Inoltre proprio il punto di vista era interno, era quello dei cagliaritari affamati che, nel racconto di Zedda, sdraiati sulle panchine del porto, attendevano con ansia l'arrivo delle navi spagnole che avrebbero dovuto portare il grano in soccorso della carestia e avvistavano invece e vedevano scendere dalle navi, non senza sorpresa, ma con un senso di straordinaria indifferenza ed estraneità, un colorito drappello di Piemontesi che si dirigevano verso il Palazzo viceregio in un lungo e coreografico corteo. Per non parlare poi della parodia della corte con i suoi personaggi spagnoleschi e piemontesi estranei e incompatibili in quella realtà così deprivata ed estranea.

Si respirava un'aria di famiglia, quella che circolava nelle pagine di grande sapienza letteraria e ricche di risvolti aulici e popolari propri del repertorio di Francesco Zedda, come la storia stessa della sommossa e della rivolta dei Sardi che non poteva non colpire un ingegno fortemente mimetico come quello di Atzeni. Si pensi del resto a quella che egli racconta in *Quel maggio del 1906. Ballata per una rivolta cagliaritana*⁹.

L'apologo del giudice bandito perciò entrò a far parte della cinquina del Premio Dessì del 1986 e avrebbe avuto possibilità di maggior successo se non ci fossero stati concorrenti più consolidati nell'arte del romanzo. Comunque risultava una promessa, in sintonia per giunta con la linea che, per le ragioni che ho addotto, era la mia.

Quando mi accadde di dover rendere conto, in un convegno organizzato dall'Università di Lovanio sul «Rinnovamento dei codici narrativi dal 1945 al 1992», della condizione della letteratura bilingue in Sardegna, avevo scritto¹⁰: «Atzeni con *L'apologo del giudice bandito* (Palermo, Sellerio, 1986), costruisce sulla suggestione di una Sardegna alla soglia dell'epoca moderna che ha punti di riferimento nella fantasia e nella scrittura di Francesco Zedda, un racconto breve incentrato su personag-

⁹ S. Atzeni, *Quel maggio del 1906. Ballata per una rivolta cagliaritana*, Cagliari, EDES, 1977.

¹⁰ N. Tanda, *Verso il bilinguismo letterario: La narrativa in Sardegna dall'oralità alla scrittura*, in *Gli spazi della diversità*, Atti del Convegno Internazionale. *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Leuven-Louvain-la-Neuve-Namur-Bruxelles, 3-8 maggio 1993, vol. II, a cura di S. Vanvolsem, F. Musarra, B. Van den Bossehe, Roma, Bulzoni editore-Leuven University Press, 1995, pp. 273-74.

gi estrosi e spagnoleschi che conciliano l'attenzione del lettore. Questi personaggi appartengono a tre categorie, quelli proni alle ingiunzioni del potere di turno, i *locos*, e quelli di ingegno, fautori di indipendenza ma pochi e banditi. Lo sfondo è una Sardegna segnata dalla malaria, dalla carestia, dalla fame, in un'epoca che l'autore fissa in un ipotetico 1492, anno della scoperta dell'America e dell'inizio dell'età moderna ma che serve a significare l'assoluta mancanza di cambiamento e quindi di modernità. Un'allegoria della Storia della Sardegna come storia di una nazione incompiuta per l'assenza di una diffusa coscienza della propria unità, di nazione che si rifugia più che in alto, sulla montagna, nel profondo delle gallerie, di miniere da utilizzare e da sfruttare. Da queste profondità dell'inconscio dove si gioca la partita della riscossa non possono che giungere se non segnali di bardane. La struttura narrativa si avvale di invenzioni sagaci e moderne e sa tagliare la dimensione di ogni episodio e sfoltire la pagina disegnando in maniera plastica i personaggi e ricorrendo al materiale povero delle immagini di un universo antropologico di mera sussistenza. La lingua inoltre mescola con abilità termini spagnoli e termini sardi a quelli italiani.

La sua seconda prova, *Il figlio di Bakunin* (Palermo, Sellerio, 1991), costituisce un ulteriore passo avanti nel modo di proporre il racconto. La struttura narrativa ha il carattere di un'inchiesta. Una madre in vena di raccontare al figlio i personaggi della sua giovinezza, accenna, sulla spinta di un sogno, a uno dei giovani che le avevano fatto la corte: "Minatore, compagno. Anche dirigente del Partito... Un po' matto". Il racconto prende l'avvio da un'inchiesta che avrà termine con un'agnizione: "Vai a Guspini, i guspinesi hanno buona memoria, era un loro compaesano, sanno tutto, se chiederai racconteranno". Il giornalista o narratore, della generazione di quelli nati negli anni Cinquanta, connotato dall'orecchino e dalla smania di ricercare la verità e di documentarla, ascolta, registra e trascrive i ricordi che sono sopravvissuti di quest'uomo, nella memoria dei suoi interlocutori. Un modo non nuovo, ma interessante di far emergere il personaggio e quindi un clima storico e sociale di un momento di trapasso della società sarda, ma non solo sarda, delle sue aspirazioni, dei suoi modelli, dei suoi miti. Non per nulla a Stalin viene sostituito Bakunin poiché, piuttosto a questo romantico e leggendario personaggio è ascrivibile quella particolare commistione di radicalismo utopico, socialista e anarchico di cui è costituito il protagonista, incantatore, capopopolo in un mondo che affronta la modernità e la durezza delle regole capitaliste. Raccontano di lui e raccontano di sé. Una figura che sfuma nelle opinioni, nelle testimonianze e nelle credenze,

traditore o eroe a seconda dei punti di vista. Comunque personaggio da leggenda della libertà ovvero dei modi in cui la libertà è tramandata o pensata o sognata da tutto un popolo. Così conclude il narratore: "Non so quale sia la verità, se c'è verità. Forse qualcuno dei narratori ha mentito sapendo di mentire. O invece tutti hanno detto ciò che credono vero. Oppure magari hanno inventato particolari, qui e là, per un gusto nativo di abbellire le vere storie. O ipotesi più probabile, sui fatti si deposita il velo della memoria, che lentamente distorce, trasforma, in favola, il narrare dei protagonisti non meno che i resoconti degli storici". Un modo di narrare quindi che rinverdisce il filone così detto neorealista, aggiornandolo quindi ad una problematicità che è propria di ogni narratore che voglia dirsi moderno»¹¹.

Giudizi che oggi meriterebbero un approfondimento maggiore perché quel riferimento a Bakunin è certamente ideologico e vale a mettere in crisi un universo di ragioni della sinistra che allora apparivano dogmatiche e indiscutibili opponendovi un relativismo che trova nelle ragioni del vissuto e dell'arte le sue motivazioni di fondo. Tutta l'inchiesta non è altro che una ricerca di identità a confronto con le idee della generazione paterna e materna.

La delusione conseguente al fallimento di queste convinzioni irragionevolmente radicate nelle persone e tali da costituire una cortina impenetrabile costituiscono il grumo sconsolato e dolente di *Il quinto passo è l'addio*¹². Proprio i convinti, i dogmatici, non vogliono prendere atto della crisi e tentano di esorcizzare con celebrazioni il messaggio cupo e dolente delle ultime opere di Atzeni. Semmai ci fossero margini di incertezza appaiono rivelatori alcuni suoi versi ultimi che lasciano trasparire l'atmosfera e il clima di questo romanzo. *Il quinto passo è l'addio* è un titolo quanto mai rivelatore, più che di uno stato d'animo passeggero, di una condizione che non è solo storica ma umana, di una umanità che non conosce redenzione. Quella umanità, che egli ha delineato nel suo romanzo, multirazziale e multietnica, di persone ai margini di una società affluente che non riesce a dare spazio alla *balentia* se non in negativo: «Noi, gli sbandati, i fuori del mondo che rifiutavano sia la guerriglia urbana che il ritorno nei ranghi, i figli dei fiori, i poeti rimbambiti, i pazzi, gli spaventati della velocità della storia e della tecnica e dell'assoluta assenza di guidatore, e quelli come me, che non sapevano che fare di se stessi e cercavano motivi per vivere, rimasugli di una generazione

¹¹ S. Atzeni, *Il figlio di Bakunin*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 119.

¹² S. Atzeni, *Il quinto passo è l'addio*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 204-205.

che ha tentato di cambiare il mondo perché sapeva che fa schifo, ma non sapeva che lo schifo ha costruito in millenni strutture solidissime di resistenza, le ha costruite con piramidi di sacrificati, le ha costruite anche nelle nostre anime. Guardavamo a occhi aperti e spaventati un mondo che non ci apparteneva. Per noi era l'invito a Katmandu»¹³.

Ora, in questo deserto morale, il segno dell'identità conta qualcosa: «Anch'io fumavo, ma l'idea di poter finire in galera e sputtanato su L'«Unione» mi mandava in paranoia, stavo coatto, in qualche modo mascherato, sempre attento a tutto. Lo facevo per la famiglia. Non mi avrebbero perdonato di infangare un nome che consideravamo una gloria. Una famiglia di pazzi col culto degli avi. Ciabattini, vinai, muratori, fabbri, streghe, pastori, cavallerizze, profeti e poeti, un peso immenso da portare, ricordare la storia di tutti gli antenati uno per uno con l'elenco delle imprese, anche se il mondo ignora ogni nostro talento, anche se non abbiamo titoli di sorta, mai baroni né marchesi, e neppure salotti e belle teiere. Ma consideriamo il nome come lo considera un signore, come significasse qualcosa. Lo portiamo con orgoglio»¹⁴.

Un passo che ha un seguito: «La difesa del nome mi ha salvato dal rischio ma mi ha tolto un'opportunità»¹⁵.

«Una fuga / da non so cosa / e dopo la cerca / una sola certezza: / non voglio tornare / a casa / piuttosto / se per caso o per errore / o per troppa stanchezza / dovessi risalire / sulla nave puzzolente / e guardare nella notte / l'acqua nera e la bianca spuma / l'acqua nera e la bianca luna / scintillante, suadente / proverò il destino di Fleba il fenicio / inghiottito dai gorgi? / Ora che il viaggio / è per finire / riguardando le immagini / che la memoria ha carpito / al vasto mondo / so cos'hanno in comune / le città che ho trovato / come per caso / e non sapevo di cercare: / Upsala Stockolm e Malmoe / Kobenhavn e Hamburg, Basel, Zurich e Lugano / e perfino Milano ai Navigli: / acqua, / i miei piedi non hanno / incontrato / città senz'acqua; / senz'acqua negli occhi, / senza profumi d'acqua, / non potrei vivere?»¹⁶.

È indubbiamente la condizione che viene raccontata in *Il quinto passo è l'addio*. Un titolo che a questo punto appare davvero per se stesso emblematico. È tratto evidentemente da non so quale formulario o di sentenze sul ballo o sulla vita di cui Atzeni cita nel quarto di copertina,

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 197.

¹⁵ Ivi, p. 205.

¹⁶ S. Atzeni, *Una fuga*, «La grotta della vipera», Cagliari, n. 72-73, 1995, p. 46.

il primo, il secondo e il terzo, e il quinto, ma ne tace il quarto,: «Il primo passo è il fuoco... il secondo passo è la colpa... il terzo passo è il delirio... e il quinto passo è l'addio». Ma nel testo, mentre racconta l'esperienza di amore – passione folle di Ruggero Gunale, si legge che il «quarto passo è l'agonia». Il passo successivo è dunque l'addio e Ruggero parte e il racconto si interrompe. Nella pagina successiva di solo dodici righe, un periodo lungo di nove righe e due brevi in tre righe: «La nave bianca si allontana e dietro un dente alto e bianco di calcare sparisce l'antica fortezza vedetta dei Fenici, l'avamposto d'Europa al respiro dell'Africa d'Oriente alle porte d'Occidente, popolato da una scura genia parente di Annibale, adocchiata dai predoni scalzi, battuto da tutti i venti, abitato da tutti i profumi e fetori d'ogni genere e vizio e da qualche virtù, come ovunque siano uomini. Ruggero conosce i venti, i profumi, i predoni. Si crede principe d'antica stirpe, è figlio di un fabbro e di una bruscia, è ignobile e folle come un muflone»¹⁷. Atzeni-Ruggero predilige la nave, non c'è cenno di aereo per l'umanità che egli racconta, perché probabilmente è il mezzo che da sempre ha collegato l'Isola con gli altri e gli altri con l'isola, una tolda che galleggia e viaggia, un luogo dove, nel distacco, gli uomini sono inclini ai bilanci, e nel malessere della traversata e della distanza, con le funzioni fisiologiche in subbuglio, sono più esposti ai sensi, alla percezione, allo sguardo ma anche all'olfatto e di tutti. Ruggero Gunale fugge dopo una serie di vicende che egli ricapitola. La scoperta del sesso – passione incentrata su Monica è anch'essa segnalata dal suo profumo *Opium* e dai suoi attributi sessuali, tra i quali predomina la schiena: «In corridoio lui la segue, occhi bassi sul culo compatto, sporgente, rivolto al cielo, culo negro. Monica sbircia, nota la direzione dello sguardo, sorride ha denti piccoli e bianchi. Lui non si accorge, immerso nella contemplazione dei jeans di velluto rosso di due taglie più piccoli, infilati fino in fondo alle natiche a separare le rotondità, se Monica siede a gambe larghe aderiscono alle pieghe del ventre e ne mostrano a perfezione il disegno»¹⁸.

Ma già l'amore conosce cadute di tensione e tradimenti che Ruggero vive passivamente e che descrive col suo stile secco, con una sintassi che batte col ritmo degli strumenti di percussione o con quello comunque di una musica jazz. È sempre Monica l'ossessione delle sue giornate a casa e delle sue notti di incubo. Monica viene da lui ormai a intervalli: «Si sdraia ha pantaloni corti di maglina rosa, aderenti come guanti, non ha

¹⁷ S. Atzeni, *Il quinto passo - l'addio*, cit.

¹⁸ Ivi, pp. 12-13.

mutande, giace ventre a terra, sul letto, immobile, ma quando sente l'*Aiwa* monoaurale sputare *Empty rooms* dondola piano, danza con le anche, dorme o finge di dormire, il polpastrello caldo dell'indice di Ruggero dal collo di Monica scende lento con mille curve fino all'osso che conclude la spina, risale, diventa mano tutta intera, scende ancora e sale e scende finché la musica finisce, il nastro smette di girare, Monica continua a danzare e dorme o finge di dormire, Ruggero la spoglia lento come un vecchio vorrebbe fare i passi che portano a Nostra Signora Morte, apre e la trova calda e umida come al massimo del gusto, entra piano per non svegliarla o non costringerla a smettere la finzione del sonno. Lei danza con le anche e non emette mugolio, muta come pietra. Al mattino si sveglia, si leva, va in bagno, ci resta mezz'ora, esce, bacia la guancia di Ruggero e va via senza una parola»¹⁹.

La schiena rimane un punto che attira il suo sguardo sempre più insistente e fisso anche quando dopo il passo del fuoco, della colpa, del delirio, siamo al passo dell'agonia, prima dell'addio: «Monica arriva a casa di Ruggero una notte a settimana. Il lunedì. Muta di schiena. Ogni dieci giorni. Lunedì, Giovedì. Lunedì. Giovedì.

Muta di schiena.

Lunedì.

Lunedì no.

Lunedì.

Lunedì no.

Il primo lunedì d'agosto lui dice: 'Vieni sempre meno'.

E lei risponde:

'Ti manco?'

'Sì...'»²⁰.

Ma soprattutto sono le invenzioni linguistiche che avvincono il lettore, quel singolare *pastiche* che gli consente di costruire, come abbiamo detto all'inizio, questa scrittura dal registro basso che si avvale di una sintassi ritmata secondo sequenze liriche perfette ma colorite da immagini e da timbri costituiti da parole che provengono da quel mondo di picari, ancora non registrate nei vocabolari, ma che portano sentori e profumi e sapori, straordinarie mescolanze di vissuti improponibili, perversi e tuttavia autentici, di una umanità senza ritegno e senza guida. Senza più padri.

Pavia, 8 giugno 1996

¹⁹ Ivi, pp. 39-40.

²⁰ Ivi, p. 41.

Finito di stampare nel mese di febbraio 2003.
Stampa e allestimento: Tipografia A.&G. di Lucia Amara,
via Agira 41 - 95123 Catania, tel. 095 7315352.
Composizione e pellicole: ~~ennne~~,
grafica editoriale di Pietro Marletta,
via Delle Gardenie 3, 95045, Belsito, Misterbianco (CT),
tel. 095 7141891

Wanda De Nunzio Schilardi, <i>Per una lettura degli Idillii alpini del Carducci</i>	191
Rosalba Galvagno, <i>Teresa Uzeda alla scuola del seduttore Aldobrandi</i> ...	199
Giuseppe Savoca, <i>Svevo europeo tra ironia e colpa</i>	213
Mario Tropea, <i>Salgari: nota sulla situazione e sui Racconti</i>	223
Anna Barsotti, <i>Il nodo Praga-Pirandello</i>	235
Ada Neiger, <i>Varia Nestoroff, una maliarda pirandelliana</i>	259
Riccardo Scrivano, <i>Società, religione, arte: «Il teatro dei miti» di Pirandello</i>	267
Franco Zangrilli, <i>Pirandello, pirandellismo ed alcuni scrittori Latino-Americani</i>	279
Sarah Zappulla Muscarà, <i>Pirandello traduttore e autotraduttore</i>	293
Aldo Maria Morace, <i>Ritorno nella Russia sovietica</i>	305
Gianni Oliva, <i>«Cuore bizantino». Società e moda in Diego Angeli</i>	325
Raffaele Sirri, <i>La lezione de La Filosofia dell'arte di Giovanni Gentile</i> ...	333
Angelo R. Pupino, <i>Una malsana voluttà. Il piacere da D'Annunzio a Capuana</i>	345
Alida D'Aquino, <i>Il d'Annunzio 'greco' di Borgese</i>	361
Maria Caterina Paino, <i>Saba, Ernesto e la «costellazione» meravigliosa di un romanzo incompiuto</i>	383
Margherita Francalanza, <i>Il Tempo che si ammala: sperimentalismo visionario ed equivoco del grottesco nella drammaturgia di Enrico Cavacchioli</i>	409
Ulla Musarra-Schroeder, <i>Leopardi nella memoria letteraria di Giuseppe Tomasi di Lampedusa</i>	419
Antonio Di Grado, <i>Le difformità elettive di Umberto Barbaro</i>	435
Pasquale Tuscano, <i>La voce di due poeti umbri nella poesia europea del Novecento: Aldo Capitini e Sandro Penna</i>	439
Rosa Maria Monastra, <i>Una querelle antichi/moderni sul «Mondo» di Panunzio</i>	445
Guido Nicastro, <i>Dalla lingua al dialetto: La rosa di zolfo di Aniante e Butitta</i>	455
Sergio Campailla, <i>Eros in Sicilia</i>	465
Michela Sacco Messineo, <i>La forma del saggio critico: modalità e parabola nel Novecento</i>	471
Domenico Tanteri, <i>La cultura in utopia</i>	483
Nunzio Zago, <i>Sulla poesia di Gesualdo Bufalino</i>	513
Nicola Tanda, <i>Ricordo di Sergio Atzeni</i>	521

PREZZI E ABBONAMENTI

Un numero	€ 15,00
Abbonamento annuo	€ 30,00
Annata arretrata	€ 45,00
Esteri: aumento del 50%	

Spedizione in contrassegno

**Richiesta a: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum
Gymnasium - Catania - Piazza Dante - Centro Servizi**

Direzione e Amministrazione:

Facoltà di Lettere, Università degli Studi, Catania

Monastero dei Benedettini

ISSN 0037-458X

€ 30,00

Prof. Nicolò Mineo, *Direttore responsabile*

Autorizzazione 6-VII - 1948 n. 25 del Registro Periodici Tribunale di Catania

Proprietà letteraria - Reg. pubblico gen. opere protette, n. 1/037303